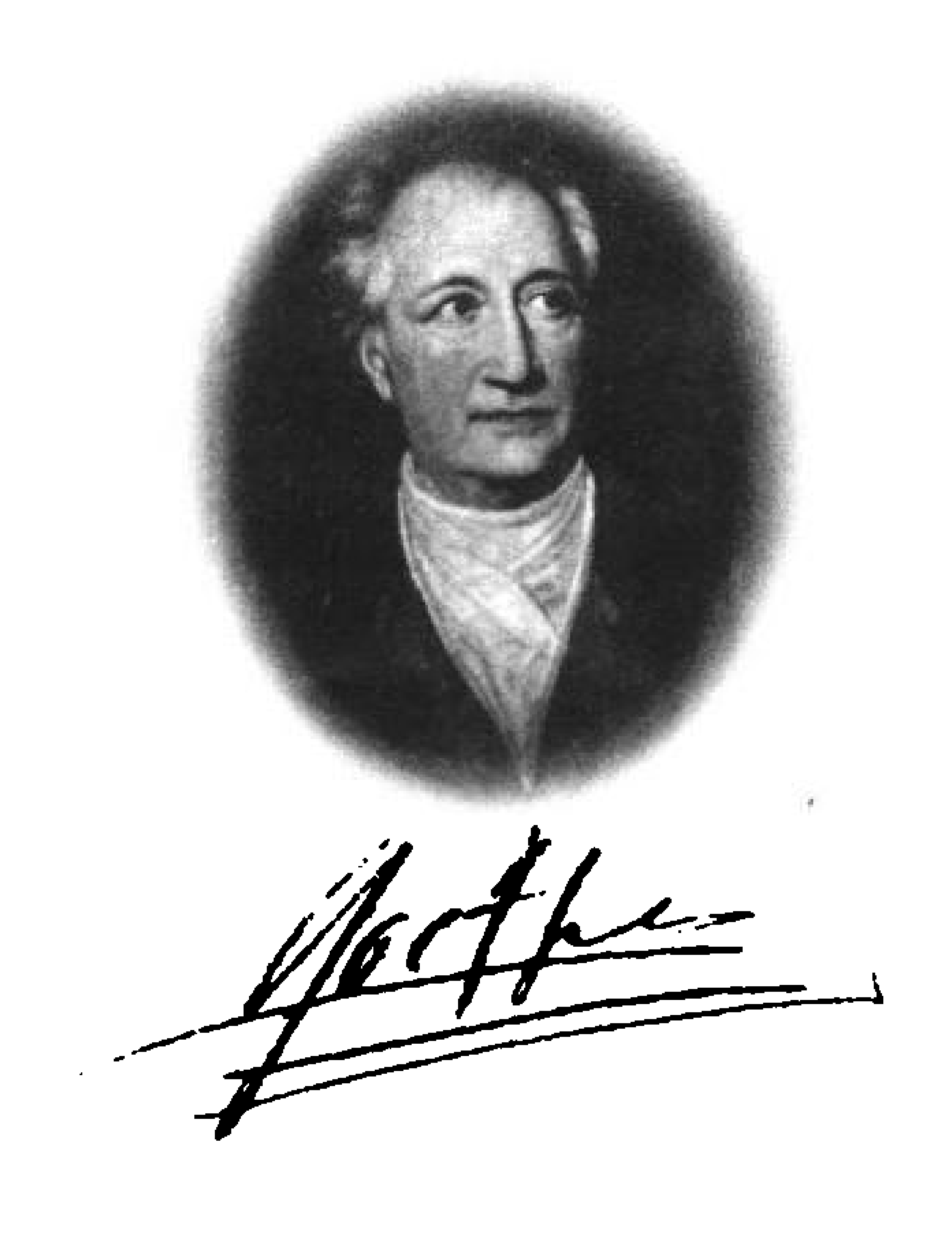


歌德文集

10



论文学艺术

范大灿 安书祉 黄燎宇 等译

歌 德 文 集



人 民 文 学 出 版 社

一九九九年·北京

译 本 序

像许多伟大的作家一样，歌德对文学艺术的各种问题都发表过自己的见解，他有他自己独特的文学观和艺术观。但是，歌德又与席勒这样的作家不同，他并不想同时成为一个文艺理论家，他既没有写过专门的文艺理论的论著，也谈不上有系统的完整的美学体系。他的理论见解大都散见于他的各种作品之中，即使是专门论述文学艺术问题的文章，也都是从具体作家、具体作品以及具体的艺术现象和文学事件出发讨论一些带有一定普遍性的问题，而不是从一般理论出发分析具体作家、具体作品或具体问题，更不是拿作家和作品来印证一个理论体系。

正是由于以上特点，歌德有关文学艺术的论述，就呈现出丰富多采、包罗万象、变化多端的景象。因此，为了读者能更深入地了解歌德的文艺观点，我们只能挑选在他的文论中经常涉及到的几个问题来加以讨论。

在歌德的文论中，谈论最多的莫过于自然与艺术的关系，也就是现实与艺术的关系。首先，歌德坚定不移地认为，现实是一切文学艺术的基础，文学与艺术不能也不应该脱离现实。他明确地指出，“对艺术家提出的最高的要求就是：他应依靠自然，研究自然，模仿自然，并创造出与自然毕肖的作品来。”正是从这一最高要求出发，他对所有紧紧依靠现实的作家作品和文学倾向都予以支持，对一切脱离现实的作家作品和文学倾向都坚决反对，因为依靠现实还是脱离现实是艺术家和文学家的根本态度

问题。也正是从这一最高要求出发，歌德特别推崇那些集多种知识于一身的文学家和艺术家，而且一再劝告青年文学家和艺术家，一定要学习自然的各种知识，因为只有了解了自然，认识了自然，“才能塑造出各种力和各种运动的碰撞，才能抓住使作品成为一个整体的作用和反作用。”最后，也正是从这一最高要求出发，他没有抛弃“艺术要模仿自然”这一经典的命题；不过，他对这一命题有了进一步的发展。

如果说，歌德认为，紧紧依靠自然，也就是紧紧依靠现实，是文学艺术的基础，那么，在他看来，超越现实就是艺术所以成为艺术的根本条件。他一再提醒人们，艺术与自然之间有根本的区别，它们之间有一条不可逾越的鸿沟。大自然的作品是实实在在的，它是靠自己的力量自然地生成的，是不依赖于人而独立存在的。与此相反，艺术的作品是虚构出来的，它是由人并按照人的意图创造出来的，是为人而存在的。观赏自然的作品，人们必须投入意义、感觉、思想等等，而在艺术作品中人们则想要而且必然会找到这一切。艺术不是也不可能是自然的简单模仿，因为对自然的模仿再逼真也产生不了艺术作品。

因此，艺术家奉献出来的，不是自然的摹本，而是“第二自然”。它貌似自然，因为它吸收了许多自然的表面现象，但又与自然截然不同，因为它是“有感情、有思想、由人创造的自然”。艺术的这一“第二自然”，当然不可能与“第一自然”在深度和广度上进行较量，它在任何情况下不可能穷尽大自然的外延和内涵。但是，它有自己的深度和广度，有自己的外延和内涵。一部完善的艺术作品，把分散的东西集中起来，它从现实中提取“意义重大的、有典型意义的、引人入胜的东西，或者甚至给它注入更高的价值”，从而使平时看不见的符合规律的最本质的东西显露出来。这样，艺术作品就成为一个完整的独立存在的整体，艺

术家正好是通过这个整体同世界对话，而这个整体在自然中是找不到的，它是艺术家自己的精神产物。因此，从根本上说，艺术是超自然的，虽然它并没有脱离自然。

根据以上思想，歌德把艺术家与现实的关系概括为：他既是它的奴隶，又是它的主人。所谓“奴隶”，就是艺术家无法脱离现实；所谓“主人”，就是他必须超越自然，进行创造。因此，歌德认为，真正的艺术家追求的是艺术真实，他不可能也不应该为让他的作品作为自然作品而出现去不辞辛劳。

在歌德的文论中谈论最多的另一个问题是艺术家与时代的关系。他明确指出，每个人，包括最伟大的天才在内，既会由于他所处时代的短处而受损，也会由于他所处时代的长处而受益。艺术家的思想受制于他所处的时代，他所做的一切都是在时代允许的范围之内。因此，当有人要求十八世纪末的德国作家成为“经典”作家时，他就坚持予以反对，因为这是不切合时代特点的过分要求，当时的德国根本不具备产生“经典”作家的基本条件。

既然艺术家无法脱离他所处的时代，因而要想取得成就，就必须与时代融为一体。他在谈到莎士比亚时说：“可以说，假如他（指莎士比亚——引者）不是跟他生活的时代融为一体，他就不会对我们发生那么大的影响。”他认为，莎士比亚笔下的罗马人实际上都是英国人，而这种“时代差错”正好是他的作品的生命力之所在。所以，他劝告青年作家，“要牢牢抓住不断前进的生活不放，一有机会就要检查自己，因为只有这样才能表明，我们现在是有生命力的；也只有这样，在日后的考察中，才能表明，我们曾经是有生命力的。”

不过，在歌德看来，艺术家不可脱离时代，艺术家必须紧跟时代的步伐，这并不意味着，艺术家要跟着时代随波逐流。歌德

在指出艺术家不可脱离时代的同时，又特别强调，真正的艺术家必须坚持自己的独立自主性。真正的艺术家应当引导时代的潮流，而不应尾随时代的潮流。这一点也反映在他对艺术家与观众或读者之间关系的看法上。

不言而喻，他认为，读者或观众对艺术家有很大的影响。他们既然表示了赞扬，他们既然花了钱，就要求艺术家的作品能讨他们喜欢。绝大多数艺术家都乐于顺从这样的要求，因为他们与读者或观众生活在同一个时代，他们的生活环境相同，因而也就有了同样的需要和要求。但是，真正的艺术家却不能也不会附和读者或观众的要求。他们站在时代的前列，他们的思想高于一般群众，他们的使命是通过他们的作品使读者或观众提高到他们已经达到的思想水平。因此，只能是读者或观众仰视艺术家，而绝不能是艺术家俯就读者或观众。这里，很明显，歌德把艺术家看作是社会的精英，时代的骄子。不过，与浪漫派不同，他认为，这些精英不脱离社会，这些骄子不脱离时代。但正是因为这种精英主义，他遭到了具有民主主义思想的作家的抨击。

歌德文论中另一个重要论题，就是如何对待艺术规则。在这个问题上，歌德年轻时的看法与他晚年的主张之间有很大差距。他在《纪念莎士比亚命名日》中说："我觉得地点的统一犹如坐监牢一样可怕，情节和时间的统一是我们的想象力难以忍受的枷锁。"这时，歌德把艺术规则看作是对艺术创作的一种束缚，把自由看作艺术创作的最高准则，把自然看作是评价艺术作品的最高标准。因此，他看了莎士比亚的戏剧以后，就发出这样的感叹："这是自然！这是自然！没有什么比莎士比亚的人物更自然的了！"

值得注意的是，到了晚年，歌德对艺术规则的看法，与他青

年时代的看法完全相反。如果说，他青年时代把创作自由看作是艺术家的神圣权利，那么晚年他就把那些“听任盲目冲动不顾规则的艺术家归入使艺术降低到最低点”的那类艺术家，而把严格遵守规则的艺术家称为真正的艺术家。另外，到了晚年他还明确指出，宣布自己是自由的是一种“狂妄”，一个艺术家应当做的是“克制自己”。正是因为这样，歌德把试图打破各种艺术以及各种艺术种类的界限，创造所谓“综合艺术”的主张和做法看作是艺术堕落最突出的标志。

他承认，各种艺术以及它们的各个种类之间都有连带关系，它们有一种倾向就是相互结合，彼此融合。“但是，正因如此，真正艺术家的义务、功绩和价值，就在于懂得如何把他们所从事的那种艺术同其他艺术分离开来，懂得如何使每一种艺术种类都保持独立，并尽可能使它同其他艺术种类隔绝开来。”歌德不仅这样主张，而且还亲自研究各种艺术种类特征以及它们之间的区别。在这方面，最有代表性的工作，就是他与席勒一起精确地规定了叙事体和戏剧体各自的特点和界限。

歌德文论中涉及到的问题还有很多，不过我们觉得，以上三点是最值得注意的。如果我们对以上所述简单地概括一下，就可以这么说，歌德虽然已经不能简单地接受艺术是自然的模仿这一古老的命题，他虽然一再强调艺术家追求的是艺术真实，而非自然真实，但他的理论基点仍然是现实，或曰自然；他虽然认为艺术家是社会的精英，时代的骄子，但他仍然强调这些天才无法脱离社会，超越时代；他虽然把独创性看作是艺术家所以成艺术家的必不可少的条件，但他的侧重点仍然是艺术家应当遵守艺术固有的规则，创新只能是在尊重现有规则基础上的创新。有了这样的概括，就可以得出这样的结论，歌德的理论主张虽然已不是正统的古典主义，但并没有超出古典主义的范围，或者

说，他虽不固守古典主义的基本原则，但也并没有抛弃这些基本原则。因此，他就对突破了古典主义基本原则的浪漫派感到格格不入。实际上，浪漫派的理论主张是他的理论观点的自然延伸和合理发展，但因那已经超出了他的认识范围，因而他觉得那是一种“病态”的征兆。歌德晚年的一些论述，都是直接间接地与浪漫派进行争论，像《说不尽的莎士比亚》一文，名为评论莎士比亚，实际是想同现代文学即浪漫派文学划清界线。

因此，我们可以说，歌德理论观点的基本点是古典主义，但这种古典主义又是经过他发展以后的古典主义。这种古典主义的进一步发展就会走向浪漫主义，但歌德只是为这一过渡做好了准备，他自己本人既没有也不愿意过渡到彼岸。所以，歌德的逝世就意味一个伟大时代的结束，他虽有崇拜者，但无继承者。

范 大 灿

一九九七年十月

目　次

纪念莎士比亚命名日*

当命运仿佛已经使我们的身躯回归乌有，而我们仍然希望精神能够永存时，我觉得，这种情感是我们情感中最崇高的。诸位先生，对我们的灵魂来说，我们的生命实在太短暂了。证据之一，任何一个人，不论是最卑贱的还是最高贵的，不论是最平庸的还是最可敬的，即使对一切都感到厌倦，也不会厌倦生活；证据之二，没有一个人能够达到他当初热切渴求的目标，因为即使他在人生旅途上长期一帆风顺，最终他也要倒在天知道是谁给他挖的墓穴里化为乌有，而且这常常是发生在所期待的目标有望实现的时候。

我会化为乌有！这个我，对于我来说是一切啊！因为我是通过自我才认识一切的。每一个感觉到自我的人都会这样喊着，并且迈着大步走在人生旅途上，为在彼岸还要走的漫漫长路作准备。当然，每个人的步伐大小各不相同。有的人从一开始就以漫游者最快的速度疾速奔走，而另一个人则穿着七里靴①，并且超过了他，因为后者走两步就等于前者一天的行程。我们惊叹和敬佩后者的巨大脚步，追踪他的足迹，按着他的脚步量度

---

* 一七六九年九月英国人在莎士比亚的故乡举行纪念莎士比亚的大会，这一活动也促使德国人于一七七一年十月十四日同时在斯特拉斯堡和法兰克福举行纪念大会，在斯特拉斯堡纪念大会上致词的是歌德的朋友弗朗茨·克里斯蒂安·莱尔泽，在法兰克福纪念大会上致词的是歌德。

① 七里靴，神话中神奇的靴子，穿上这种靴子，可以一步行七里。

我们的脚步。尽管如此，那位孜孜不倦的漫游者仍然是我们的朋友和伙伴。

诸位先生，让我们动身吧！只要看看这巨人的一个这样的脚步，我们的胸怀就会比目不转睛地凝视那支千足蠕动的王妃仪仗队① 更加激昂和开阔。

今天我们怀着敬意纪念这位最伟大的漫游者，这同时也是对我们自己的一种尊敬。我们懂得珍重业绩，它们的幼芽已在我们的胸中萌发。

请不要指望我会写得很多而且文思清晰。心情平静非节日盛装；况且就是现在我关于莎士比亚也想得很少，我能达到的最高境地，充其量只是一种预感，一种感觉而已。他的著作我读了第一页，就被他终生折服；读完他的第一个剧本，我仿佛像一个天生的盲人，瞬息间，有一只神奇的手给我送来了光明。我认识到，并且最强烈地感觉到，我的生存向无限扩展；我感到一切都很新鲜，前所未闻，而那异乎寻常的光亮把我的眼睛刺得疼痛难忍。我渐渐地学会了观看，我要感谢给我智慧的神灵，至今我依然能清楚地感觉到我当时所获得的东西。

我断然拒绝按固定规则去写戏剧②。我觉得地点的统一犹如监牢一般可怕，情节和时间的统一是我们想象力难以忍受的枷锁，我跳向自由的空间，这时我才感到我有手和脚。现在，当我看到，那些主张规则的先生们在他们的洞穴里对我的诋毁是那么厉害，多少自由的心灵还在那里遭受摧残，我若不向他们宣战，若不每天都寻思捣毁他们的牢狱，那我的心就要爆裂了。

---

① 指一七七〇年奥地利公主玛丽·安托瓦内特赴巴黎与法国路易十六成亲时的队伍。同年五月七日途经斯特拉斯堡，歌德当时在场目睹这一盛况。

② 当时法国古典主义戏剧在德国有很大影响，这种戏剧特别注重规则，认为三一律（即时间，地点和情节的统一）是绝对不可动摇的原则。

法国人把希腊戏剧奉为榜样，而希腊戏剧就其内容和形式的特点而言，即使一个法国伯爵能够效法阿尔克比亚德斯①，高乃依也未必能够模仿索福克勒斯。

悲剧起初是祭神典礼中的中奏曲，后来具有了庄严的政治意义。它把祖先们的伟大行为以极其朴素而完美的形式一个一个地介绍给人民，在心灵中激发起完美而伟大的情感，因为悲剧本身就是完美的，伟大的。

然而，是在哪些人的心灵中呢？希腊的！我自己也不能解释，为什么要这么说，但我有这样感觉；长话短说，我依据的是荷马、索福克勒斯和忒奥克里托斯②，因为是他们教会我有这样的感觉。

这里我要赶紧补充一句：法国人，你穿上希腊人的盔甲打算做什么？这种盔甲对于你来说太宽大太沉重了。

因此，所有的法国悲剧也都是对自己的嘲弄。

一切严格按照规则进行，各剧之间如同一双鞋那样酷似，有时也很无聊，尤其是第四幕。这一切先生们自己都遗憾地经历过，我就无需再谈了。

我不知道究竟是谁首先想到把历史大戏③搬到舞台上演出。感兴趣的人可以就此题目写一篇评论文章。是否应将开创此事的荣誉归于莎士比亚，我表示怀疑；不过，说他使这种戏剧达到迄今依然是最高的水平并不过分，因为只有极少数人的目

---

① 阿尔克比亚德斯，公元前五世纪雅典贵族，雅典政治家和统帅。

② 忒奥克里托斯(约前310—前250)，希腊诗人，牧歌体首创者。

③ 历史大戏，十七世纪末到十八世纪初在德国流行的一种剧种，题材多半是所谓历史大事，演出时丑角占据主要地位，可任意插科打诨，即兴表演。十八世纪二三十年代被排挤到民间。歌德认为，莎士比亚的戏剧更符合德国的传统，与德国的“历史大戏”有一定关系。

力能望得到这个水平，而且也很难指望会有人能超过这个水平。莎士比亚，我的朋友，假如你还活在我们中间，我一定只跟你在一起，假如你是奥瑞斯特斯，我是多么乐意当你的配角皮拉得斯[①]。我宁愿如此也不当得尔福神庙中那位受人尊敬的祭司长。

诸位先生，我要中断一下，明天再继续写下去。因为我现在讲话的语调虽然出自心底深处，但也许会让你们不开心。

莎士比亚的戏剧是一个美丽的西洋镜，世界的历史拴在一根看不见的时间线上从我们眼前滚滚而过。他的布局，按照通常的看法，不是什么布局，但他所有的剧本都围绕着一个秘密点运转（这个点还没有一位哲学家看到和确定过）。在这个点上，我们的自我所特有的东西，我们的意愿所要求的自由与整体的必然进程相冲突。可是，我们被败坏了的趣味如同迷雾一样挡住了我们的眼睛，因而我们要想从黑暗中走出来，几乎需要创造一个新世界。

所有的法国人以及受他们影响的德国人，甚至包括维兰[②]在内，在这件事情上，如同在一些别的事情上一样，没有使自己增添多少光彩。一向以诋毁一切至尊为职业的伏尔泰在这方面也证明自己是一个纯粹的特尔西特斯[③]。假如我是奥德修斯的话，我要用我的手杖把他的脊梁骨打弯。

---

① 奥瑞斯特斯和皮拉得斯，古希腊悲剧中人物。俄瑞斯忒斯为父亲阿伽门农报仇，杀死母亲，被复仇女神追踪，皮拉得斯始终跟随着他。两人成为忠实友谊的象征。

② 维兰，德国启蒙运动的代表人物之一，他把莎士比亚的作品译成德文，他的戏剧观没有完全摆脱法国古典主义的影响，因而对莎士比亚的创作稍有非难。

③ 特尔西特斯，荷马《伊利亚特》中的丑角，谩骂统帅阿伽门农，被奥德修斯所杖责。

这些先生中大多数人对他塑造的人物性格也特别反感。而我却要大喊:这是自然!是自然!没有什么比莎士比亚的人物更为自然了。

于是他们来掐住我的喉咙。

让我喘气,我要讲话!

他与普罗米修斯比赛,一点一点地学着他去塑造人类。只是他所塑造的人都无比巨大,这就是我们认不出来自己兄弟的原因。然后他用他自己的精神气息使所有的人物成为活人,并且通过他们说出他自己要说的话。于是人们便看出了他与他的人物之间有血缘关系。

我们这个世纪的人怎敢对自然作出判断?我们这些人从小在自己身上感到的和在别人身上看到的都是些深受束缚和矫揉造作的东西,我们怎能认识自然呢!我在莎士比亚面前常常感到羞愧,因为常常出现这样的情况:乍一看,我心里会想,要是我就不这么写!可是随后我马上认识到,我是一个可怜虫。自然借莎士比亚之口说出了真理,而我写的人物只不过是传奇小说的怪念奇想吹出来的肥皂泡而已。

现在我该说几句结束语了,尽管我简直还没有开始。

尊贵的哲学家对于自然的阐述同样也适用于莎士比亚:我们所说的丑恶只是善良的另一面,这一面对于善良的存在是必要的,它是整体的一部分。正如有炎热的赤道和冰封的拉普兰①,就必然也有一片气候温和的地带一样。

他带领我们周游世界,而我们这些娇生惯养,没有经验的人遇到一只从未见过的蝗虫便会大喊大叫:“天哪,它要吃掉我们!”

---

① 斯堪的纳维亚半岛极北部苔原区。

行动起来吧，先生们！吹起你们的号角，让一切高贵的心灵从所谓高雅趣味的乐土中清醒过来，他们在那里睡意朦胧，懵懵懂懂，穷极无聊，过着半死不活的生活，内心里有激情，骨头里没有精髓；他们并不是疲倦得非休息不可，但他们懒惰得不想动弹，只是在桃金娘和月桂树丛[①]之间游荡着，打着呵欠消磨他们那影子般的生命。

安书祉 译

---

① 桃金娘与月桂树丛是十八世纪中叶以格莱姆(1719—1803)为代表的阿那克里翁派诗人常用的点缀。

对自然的简单模仿，虚拟，独特风格*

这几个词我们常常使用，因而精确地标明我们使用它们时指的是什么，看来并非多余。虽然人们在著述中早已使用这几个词，虽然通过理论著作它们的意义好像也已经界定，但是每个人在使用它们时多半根据自己的理解，而且由于每个人对这些词所表达的概念的把握程度不同，因而他们使用这些词时所赋予它们的内容的多少也不同。

对自然的简单模仿

如果一个艺术家——当然前提是他必须有天赋——在最初阶段，也就是在他按照模型只是稍微训练一下眼和手之后，就转而描绘自然对象，而且一丝不苟，兢兢业业，力求最准确地模仿这些现象的形态、颜色；他严肃认真，从不脱离自然，他完成的每一幅画都要在自然中加以检验和完善，那么他就是一位永远值得尊敬的艺术家，因为他必定是这样一个人，他的真实已经到了令人难以置信的地步，他的作品必然可靠，有力，而且丰富。

假使仔细考虑一下这些条件，那就很容易看出，一个天生就

---

* 一七八八年歌德从意大利旅行归来，写了一系列文章总结他在意大利研究艺术的成果，这篇文章就是其中之一，发表于一七八九年。

有能力但思想闭塞的人以这种方式只能处理虽然是舒适的但却是狭窄的对象。

这样的对象必然很容易找到，而且总能找到；这样的对象必然可以舒舒服服地观赏，可以平平静静地照着描绘。在从事这样一种工作时，心情必然是平静的，内向的，知足地、悠闲地进行享受。

因此，只有那些冷静的、忠实的、狭窄的人在画那些所谓死的或静止的对象时使用这种画法，就其性质而言，这种画法不可能达到高度的完美。

虚　拟

仅仅采用这种方法，通常人们会觉得过于拘谨，或者会觉得不够。他们看到许多对象彼此间有共同的地方，因而想牺牲个别，仅在一幅画中就要表现出这种共同性；他们厌恶那种模仿时仿佛只能依样画葫芦的方式。于是，他们就为自己臆造了一种方式，为自己创造了一种语言，用以把自己用灵魂捕捉到的东西再按照他们自己的方法表达出来，赋予他们一再重复的某种对象一种特有的表征性的形式，当他们再重复这一对象时，就不再去管眼前的自然，甚至根本就不去想它。

这样，就形成了一种言语，借助它讲话人可以将他的精神直接表达和表征出来。正像对于伦理对象的看法在每个自己进行思考的人的灵魂中的顺序和形态都各不相同一样，这类艺术家中的每一个人所看到的、捕捉到的、画出来的世界也不相同。他们把握世界的现象，或巨细毕究，或粗枝大叶，他们表现这些现象，或一板一眼，或漫不经心。

我们看到，这种模仿用到那样一些对象上面是最合适不过

的，这些现象在一个巨大的整体中包含了许多小的从属性的对象。假使要表现出这个巨大对象的普遍性，那就得牺牲那些小的从属性的对象，比如说，风景画就是这种情况：如果小心翼翼紧紧抓住个别而不是坚持整体的概念，那就完全达不到目的。

独特风格

如果艺术通过模仿自然，通过努力为自己创造一种具有普遍性的语言，通过精确地、深刻地研究对象本身，终于达到这样的地步，它准确地，而且越来越准确地了解了事物的特性以及它们生成的方式，它认识了许许多多的形态，它懂得把各种不同的具有典型意义的形式并列并加以模仿——如果艺术达到这样的地步，独特风格就成了艺术可能达到的最高水准，也就是说，它达到这样的水准，可以等同于人的最高努力。

如果说，简单模仿是以静止的存在和亲切的现在为基础，虚拟是以一种轻快的、有能力的情绪去把握一种现象，那么独特风格就是以最深刻的认识，以事物的本质为基础，因而我们就能在那些看得见摸得着的形态中认识这种本质。

要详细讨论上述种种，恐怕可以写几部书；有些看法在书中完全可以找到，不过纯正的概念还只能根据自然和艺术作品来加以研究。我们还想补充一些看法，而且只要谈到绘画艺术我们还会有机会回顾这些看法。

不难看出，这里区分开的这三种艺术作品的创作方式是彼此相关的，而且是这一种可以轻而易举地融入到另一种中去。

简单地模仿那些容易把握的对象（比如花卉和水果）也可以达到很高的水准。这是很自然的，一个画玫瑰的人不久就能识

别哪些是最美和最新鲜的，并能从夏天呈现在他面前的千百种玫瑰中挑选出最美和最新鲜的来。因而，这里也有一种选择，虽然艺术家对玫瑰的美还没有一种普遍的确定的概念。他接触的是可以触摸到的形式，至关重要的是表面现象的各种各样的规定和颜色。毛茸茸的桃，带着一层白霜的李子，光滑的苹果，亮晶晶的樱桃，美不胜收的玫瑰花，多姿多彩的丁香花，姹紫嫣红的郁金香，所有这些对他来说都历历在目，而且他在他那安静的工作室里根据自己的意愿设想这些花卉和水果达到最完美程度时的样子。他给它们最佳的光照，他的眼睛仿佛游戏似的总是盯着那些光彩夺目的颜色之间的和谐；他始终能够给同样的对象增添新意；并且用不着费劲的抽象，仅仅通过对简单存在的冷静的模仿性的考察他就能认识和捉住这些对象的特征。像荷依塞姆①，罗伊施② 的那些令人赞不绝口的作品就是这样产生的。这些艺术家的成就仿佛已经超越了可能。很显然，这样的艺术家，如果除了他们的天赋之外，同时还是博学的植物学家，也就是说，他们还懂得从根部开始的各个部位对植物的生长发育的影响，懂得这些部位的规定以及它们之间的相互作用，他们看到并思考过叶子、花朵、结果，果实和幼芽是如何逐步发展的，那他们就必定变得更伟大，更坚定。这时，他们不仅通过在众多现象中进行选择来表明他们的趣味，而且同时他们还会通过正确表现各种特性而使我们赞叹不已，使我们受到教育。在这个意义上，可以说，他们已具有了独特风格，因为从另一方面很容易看到，这样的大师如若不是这样严肃认真，如若只是热衷于表现那些引人注目的、令人陶醉的东西，那他们不久就会落入虚拟的

① 荷依塞姆(1682—1749)，荷兰画家，以画花卉和水果著称。

② 罗伊施(1664—1750)，荷兰女画家，主要画花卉和水果。

地步。

因此，简单的模仿仿佛是在进入独特风格的前厅。从事这种模仿的人越是认真，越是纯正，他对他所看到的东西的感觉越是平静，他对他所看到的东西的模仿越是冷静，他在模仿时想得越多，也就是说，他越是懂得比较相似的，剔除不相同的，并把各个单个的对象纳入具有普遍意义的概念之下，那他的这种简单模仿就越有资格踏上进入圣殿的门槛。

如果我们再考察一下虚拟，那就会看到，根据这个词的最高和最纯正的意义，它是简单模仿和独特风格之间的一个中间体。它越是采用比较简单的方法因而更接近于简单模仿，另一方面它越是积极地试图攫取并表现对象的典型特征，它越是通过一个纯正的、活生生的、动态的个体把这两者结合起来，它就越高级，越伟大，越受人尊敬。假使一个艺术家不是紧紧地依靠自然和思考自然，他就会越来越远离艺术的基本原则，而他的虚拟离简单模仿和独特风格就越远，也就越空洞，越没有意义。

这里，我们用不着重复，我们用"虚拟"这个词是怀着高尚和崇敬的感情。因此按照我们的看法其作品属于虚拟范围的那些艺术家就用不着抱怨我们。我们关心的，仅仅是对独特风格这个词表示最崇高的敬意，从而借用这个术语表示艺术已经和可能达到的最高水准。仅仅只是认识这一水准，就已经是一种巨大的幸运，跟懂行的人谈论它是一种高尚的享受，以后我们将会有机会获得这种享受。

范大灿 译

文学上的无短裤主义*

在《柏林时代及其趣味文库》本年度第三期上刊载一篇题为《论德国人的散文与辩才》① 的文章，编者们自己承认，他们刊登这篇文章不是没有顾虑的。至于我们，并不指责他们采用了这份不成熟的文稿，因为，文库就应当收藏代表一个时代特征的证据，既然如此，同时把这个时代的丑陋的东西永久保存下来也是它的职责。虽然用以表示具有广博精神的那种斩钉截铁的语气和套路在我们的批评界并不新鲜，但是个别人退回到更为粗野的时代还是值得注意的，因为谁也无法阻挡他们。因此，虽然我们必须讨论的问题已经多次讨论过，并且或许以前的讨论比我们的讨论更好，《季节女神》杂志还是想在这些应该讨论的问题的范围内保存一份证据，证明除了那些对我们的作家不公正的过分的要求以外，还有人默默地对那些同他们的努力相比报酬过于菲薄的作家怀着公正而又感激的感情。

文章的作者对于德国人没有写出优秀的、经典的散文作品感到遗憾，于是他高高地抬起他的脚，想迈一大步就可以几乎越过我们的几十位最优秀的作家，他不说出他们的名字，而是用有节制的赞许和严厉的斥责刻画他们，以至于让人很难从他那漫

---

* 无短裤主义，法国大革命时期贵族对激进共和主义的蔑称。本文发表在席勒主编的《季节女神》杂志一七九五年第五期上。

① 文章作者丹尼尔·耶尼施。

画式的描绘中再认出这些作家来。

我们确信，没有一位德国作家认为自己是经典的，他们每一个人对于自己的要求都比特尔西特斯杂乱无章的要求严格，特尔西特斯反抗的是一个使人敬仰的社会，这个社会绝不要求人们必须赞赏它所作的努力，但它可以期待人们会赏识它的努力。

我们并不想对我们面前这篇不论是构思还是写作均属低劣的文章加以评注。我们的读者读完这篇已经标明出处的文章，不仅会感到厌恶，而且还会批判和惩罚那种硬要挤进优秀者行列，把优秀者排斥出去，由他们自己取而代之的粗野放肆的做法，这种做法是真正的无短裤主义。只不过，对于这种粗野的强求反抗得还不够。

谁要认为，把特定的概念同他讲话或者写文章时使用的词结合起来是一项绝对必要的职责，他就很少会使用诸如经典作家、经典作品这样的表达方式。一个经典的民族作家在什么时候和什么地点会产生呢？在这样的情况下：他在自己民族的历史上发现了伟大的事件同它们的后果处在幸运的和意义重大的统一之中，他不放过他同胞的思想中的伟大之处，不放过他们感情中的深沉，不放过他们行为中的坚定不移和始终如一，他自己充满民族精神，并且由于内在的秉赋感到有能力既对过去也对现在产生共鸣；他发现，他的民族已有很高的文化，因而他自己受教育并不困难；他搜集了很多资料，眼前有他的前人做过的完善或是不完善的试验，如此众多的外在与内在的情况汇总在一起，使他不必付高昂的学费就可以在他风华正茂之年构思，安排一部伟大的作品，并能一心一意地完成它。

如果把能够产生一位经典作家，尤其是一位经典的散文作家的条件与本世纪最杰出的德国人的工作环境相对照，那么凡是看问题清楚、考虑问题公正的人都会怀着敬意对这些最杰出

的德国人的成功表示赞赏，对他们的失败由衷地感到惋惜。

一篇意义重大的文章犹如一次意义重大的演说，都仅仅是生活的结果。作家与普通人一样不能制造他降生和工作的条件。每个人，包括最伟大的天才在内，在一些方面受他所处的那个世纪的苦处，正如在另外一些方面会从它那里受益一样。因此一个出类拔萃的民族作家的产生，我们只能向民族要求。

但是，我们也不能因为地理位置把德意志民族紧紧地联系在一起，而政治形势却使它四分五裂而指责它。我们并不希望出现能在德国为经典作品的产生创造条件的那种变革。

因此要求改变观点的责备是最不公正的责备。人们只要看一下我们过去和现在的境况，只要观察一下德国作家产生的特殊环境，他们就很容易找到评论这些作家时应持的立场。在德国根本没有一个作家们可以聚在一起的社会生活中心，在那里每个作家都可以受到他所从事的专业的教育，但这种教育又是按照一种方式，根据一种思想进行的。德国的作家出生在四面八方，所受的教育五花八门，大多数人都沉溺于自己以及由各不相同的情况所造成的印象之中；他们入迷地偏爱本国或者外来文学中这个或者那个范例；为了在没有指导的情况下检验自己的力量，他们不得不做各种各样的尝试，甚至不得不做一些敷衍塞责的事；只是经过仔细思考才慢慢地确信自己该做什么，只是通过实践慢慢地才知道自己能做些什么；一再被大批毫无审美趣味的读者引入歧途，这些读者在吸收好的东西之后，又以同样的兴致吞食坏的东西；然后又由于结识了有教养的读者而精神振奋，但是这些读者分散在这个大帝国的各个地方；受到与他们一起工作、一同奋斗的同伴们的鼓舞。就这样，在经历这一切之后，德意志作家终于进入成年期，这时为了自己以及家庭的生计不得不向外界寻求，搞到一笔资金，好让他训练有素的才智所致

力的事业能够面世，因而常常不得不带着极为悲痛的感觉去干那些他自己并不器重的工作。哪一位受尊敬的德国作家不是在这样一幅图像中认同自己的？哪一位作家不是谦逊地哀痛地承认，他曾经经常地渴念有机会能及早使他特有的天赋服从于一个全民族的文化？然而遗憾的是这种文化他至今也没有找到。上层阶级的教养来自外来习俗和外国文学，尽管这也给我们带来许多益处，但它还是使得德意志人不能及早地发展成为德意志人。

现在让我们来研究一下那些无可争议的德国诗人和散文作家的作品吧！他们在自己的生涯中多么认真，多么虔诚地遵循一种开明的信念！比如我们的维兰，尽管所有史梅尔芬古斯们[①] 都喃喃抱怨，但我们仍然可以为他而感到喜悦和自豪。因此，当我们说，一位聪明而又勤奋的文人如若把维兰作品的所有版本拿来加以比较，那么仅仅从这位一直不知疲倦地努力上进的作家所做的一次又一次的修改中就可以发展出有关趣味的一整套学说，这并不过分。现在搜集这样的材料还来得及，每个有心的图书管理员都会做这样的搜集工作。下个世纪的人将会带着感激的心情使用这些搜集起来的材料。

因此，也许我们可以冒昧要求我们最优秀的作家，将在他们的作品中所体现出来的他们自己的成长过程呈现给读者。我们并不要求他们将他们的全部历史公诸于众，只要求他们随自己的心意把那些对于他们的成长起作用最大的因素告诉我们，同时也让我们知道哪些是对他们的成长最不利的因素，他们这样做所带来的好处就会更加广泛。

---

① 史梅尔芬古斯，英国作家斯特恩的《法国和意大利感伤游记》(《多情客游记》)中的一个人物。

那些拙劣的批评家极少注意到，现在有才华的年轻人所享有的幸福，他们在能找到一种纯正的、与对象相适应的风格之前就已经茁壮成长。他们所以能做到这一点，不感谢他们那些在本世纪后半叶通过不倦的努力，经过各种艰难险阻，各自以自己的方式成长起来的先辈还应该感谢谁呢？由于有了这样的先辈，于是就形成了一所无形的学校，现在的年轻人走进这所学校，他们接触到的圈子比早先的作家必须在黑暗中徘徊摸索，然后才慢慢地，仿佛只是偶然地得以扩大的圈子要大得多，而且明亮得多。那些提着一盏小油灯想为我们开路的假冒的批评家来得太晚了。现在已经破晓，我们不会再将百叶窗关上。

在一个良好的社会中，人们不会怨气冲天。当人人都写得很好的时候，有人否认德国有优秀的作家，那这个人肯定心绪不佳。想找一部好的长篇小说，一部成功的短篇小说，一篇关于这种或者那种题材完美无缺的文章，那简直是唾手可得。我们那些评论性的报刊、纲要等不是已经证明，它们拥有一种良好的协调一致的风格吗？德国人的知识越来越广博，他们的视野越来越清楚。一位受人尊敬的哲学家①，尽管有各种不同的意见反对他，但他还是以他的精神力量使德国人越来越为世人所知，并且帮助德国人学会运用这种精神力量。许多风格上的范例，一些作家的准备性工作以及他们所做的努力使得年轻人及早就能够把从外界获得的并且在自己身上加以培育的东西，按照题材的要求清楚而优美地表达出来。于是聪明的、公正的德国人看到，他们自己民族的作家已处在一个美好的阶段上，并且坚信，就是读者也不会让一个情绪不好的吹毛求疵的评论家引入歧途。一切旨在进行破坏的努力都只能使干工作的人丧失勇气，

① 指康德。

使参与者马虎从事，使旁观者表示疑惑和冷漠。因此，凡是进行这种努力的人都应从社会中排除出去；那些情绪不好的吹毛求疵的评论家也应从社会中清除出去。

安书祉 译

柏拉图作为基督启示的同路人*

假如有人必须承认他所有的教友都和他一样地得到了照应，那么他肯定不会认为他从永恒的上帝那儿得到的东西已使他心满意足了。有一部奇特的书，有一位不同寻常的先知首先给他指明了生活之路，只要沿着这一条路，所有的人都能获得解救。

因此，如若有人尽管在他的圈子之外已经找到从内心里力求使自己的道德修养达到最完美地步的理智而又善良的人，但他仍然只忠于唯一的一种教义，那他在任何时候都会令人感到奇怪！他除了承认这些理智而又善良的人也受益于一种启示，在某种意义上，甚至是受益于一种特殊的启示以外还会做什么呢？

是的，确实如此！那些想要得到特权并把特权归于自己的人总是持这种意见。他们不喜欢把目光放在上帝的宏大的宇宙上，不喜欢去认识上帝的那些普遍的，不停顿的而且是不可中断的影响，相反他们为着自己，为着他们的教会和教派把特权，例外和神奇都看作是完全自然的事情。

因此，早先就已经有人这样看柏拉图，认为他享有基督启示同路人的荣誉，现在在这本书里又是这样描述他。

有的作家虽然取得了伟大的成就，但不能否认，别人指责他使用了神秘的手法是正确的。遇上这样的作家，批判地、清楚地

---

* 一七九五年封·施托尔贝格伯爵发表了他的译作《柏拉图对话精选》，他对该书写的前言引起了歌德和席勒的反感，歌德因此撰写本文。

描述一下他写作的环境和写作的动机就非常必要。每一个读他作品的人都会感到有这种必要,他们读他的作品不是为着在昏暗中靠他来提高自己——这一点那些更加不值得称道的作家也能做得到——,而是要了解一位杰出人物的个性特征。因为能给我们教益的,不是别人能是什么的假象,而是对别人现在和过去情况是什么样子的认识。

如果一位译者也能像维兰翻译贺拉斯[①] 那样,除了那些知识性的注脚以外,还扼要地介绍一下这位古代作家的大概情况以及每一部作品的内容和目的,那我们真不知该怎么感谢他了!

比如说,怎么会把《伊安篇》[②] 看作是一部有关天主教教规的书,而这篇短小的对话实际上不过是用夸张的模仿进行揶揄而已? 这大概是因为在这篇对话的结尾谈到了受神力驱使的灵感。但遗憾的是,像在别的地方那样,苏格拉底在这里说的也只是反话。

每一篇哲学著作都贯穿一条具有某种争论性质的线索,即便这条线索是很不明显的。谈论哲学的人,与其前辈的和同时代人的想事方式是不一致的。因此柏拉图的对话录常常不只是赞同什么,而且也反对什么。然而正是这两个"什么",应当比至今为止已经做到的更多加以发挥,充分地呈现给德国读者,译者如果这样做了,他就是功德无量。

现在让我们就这个意义上的"伊安"再补充几句。

戴着苏格拉底面具的柏拉图——人们可以这样称呼伊安这个想象人物,因为苏格拉底肯定看不出这个人物与他有什么相似之处,正如他看不出阿里斯托芬的人物与他有什么相似之处

① 德国作家维兰曾翻译贺拉斯的《书札》和《讽刺诗集》,并附导言和解释。

② 《伊安篇》是柏拉图对话录中的一篇,对话人是苏格拉底和伊安。

一样——碰上了一位吟游诗人，一位朗诵诗人，他由于朗诵荷马的诗而闻名，他刚刚获奖，并且想在不久之后再次获奖。柏拉图把这个伊安描绘成一个极有局限性的人，他虽然懂得绘声绘色地朗诵荷马的诗，并且能打动他的听众，他也敢于谈论荷马，不过看来他是在说明而不是解释诗中出现的某些段落，他是借机发表自己的看法，而不是通过他的解释使听众进一步了解荷马的思想。因为，他自己直率地承认，朗诵或解释其他诗人的作品时他会睡着，试想，这样的人会是什么样的人呢？我们看到，这样一个人只有通过传统或是通过训练才会成才。他也许有一个漂亮的体型，有一个出色的器官，有一颗能被打动的心，并因此受益匪浅。但尽管有这一切，他仍然是一个自然主义者，一个纯粹的经验主义者，他既没有对自己的艺术，也没有对自己的艺术作品进行过思考，而只是在一个狭窄的小圈子里机械地来回折腾，然而却以为自己是一位艺术家，甚至很可能被全希腊奉为最伟大的艺术家。柏拉图笔下的苏格拉底把这么一个蠢蛋推到前台，是为了置他于死地。首先他让他感到他有局限性，然后让他知道他对荷马作品的细微之处理解甚少，到这个可怜虫已经走投无路时，他就逼他认识到他自己是一个直接靠神力驱使而产生灵感的人。

如果这是圣土的话，那么阿里斯托芬的舞台也应该是一块圣地①。苏格拉底面具并不当真要伊安改邪归正，同样作者也没有劝导读者的意图。把这位有名的、令人钦佩的、达到顶峰的、付出了代价的伊安完全赤裸裸地表现出来，这就是这篇对话的目的，因此题目应该叫做：《伊安或者可耻的吟游诗人》，因为

① 这句话的意思是：《伊安篇》同阿里斯托芬的一些喜剧一样，虽然讲的是关于宗教信仰的事，实际上却是在讽刺而非宣扬宗教迷信。

整个对话与文学毫无关系。

在这篇对话里，如同在柏拉图的其他对话中一样，一些人物愚蠢到令人难以置信的地步，而这样做的目的只是要表明苏格拉底是个智者。苏格拉底提出一个荒唐的问题：当荷马讲到驾车时，谁能更好地理解荷马，是吟游诗人，还是驾车人？假使伊安稍微有一点文学知识，他就会大胆地回答：当然是吟游诗人，因为驾车人只知道荷马讲得是否正确，而有判断力的吟游诗人才知道，荷马讲得是否恰如其分，他是否作为诗人而不是作为比赛的叙述者完成了他的职责。评论一位叙事诗人只需要观照和感觉，并不需要真正的知识，虽然也需要不带偏见地了解世界以及与它有关的一切。假使不想使别人感到神秘莫测，这里有什么必要去求助于靠神力驱使的灵感呢？在各种艺术中有许多这样的情况，甚至连鞋匠也无权判断脚掌，因为艺术家认为，为了更高的目标完全牺牲局部是必要的。在我自己的生活中经常听到一个驾车夫斥责古老的宝石雕刻，说那上面的马不带挽具主人就让它拉东西。当然车夫是有道理的，因为他觉得这是完全不自然的。但是艺术家也有道理，因为他不能让一根倒霉的线破坏他那匹马的优美躯干。每一种艺术都需要这样的虚构，这样的象形化，可是这种虚构，这样的象形化却被某些人认为是一种弊端，他们要求一切真实的都必须是自然的，结果使艺术脱离了它自己的范围。古代著名作家的这类假设性的言论，在发表的时候很可能是适宜的，但没有注意到它们可能具有相对谬误性，因此我们不能不加批判地重复这些言论，同样我们也不能不加批判地重复关于灵感的错误理论。

我们时常遇到这样的情况，一个人并没有文学天才，可是写出了一首优美的、值得称赞的诗。这种情况仅仅表明，强烈的参与感，良好的心境和激情能创造出什么来。人们可以认为，仇恨

能取代天才,他们可以说,一切激情都会敦促我们去行动,甚至公认的大作家也只是在某些瞬间才有能力最大限度地显示出他们的才能。而且人的精神的这种作用可以用心理学的方法加以证明,用不着求助于奇迹和异常效应,如果我们有足够的耐心,借助科学为我们提供的知识去跟踪自然现象的话。当然高傲地蔑视科学要比审慎而又公平地评价它的成就轻松得多。

在柏拉图的这篇对话中令人奇怪的是,伊安已经承认自己对占卜、驾车、医药和捕鱼等技能一无所知,但最后又宣称,他觉得他特别适合当将帅。这也许是这位天资颇佳但愚蠢可笑的人的个人爱好,是他的内心与荷马英雄接触时突然感到的、他的观众并不知道的一种怪念头。我们在那些比伊安在这里的表现更为理智的人身上不是也发现有同样的和相类似的怪念头吗?在我们这个时代,谁会隐瞒对自己的良好评价,认为自己在管理方面并不是最无能的呢?

柏拉图以真正的阿里斯托芬的狠毒给他的这个可怜的罪人以最后一击,可是这个人却麻木不仁,最后当苏格拉底要他在恶棍还是非凡的好人这两种称号之间作出选择时,他自然选择了后者,并且令人瞠目结舌地彬彬有礼地对戏弄他的人表示感谢。如果这是圣土的话,那么阿里斯托芬的戏剧舞台确确实实也可以被看作是一块圣地。

谁要是能给我们从像柏拉图这样的人所讲的话中分析出,哪些是真的,哪些是开玩笑和半开玩笑的,哪些是出自信念,哪些仅仅是推理,那他就为我们做了一件功德无量的事,我们的修养将受益无穷。女巫在阴间预卜先知的时代已经过去,我们吸收某种东西并且要把它用于自己身上之前,我们首先要求批评,并且进行判断。

安书祉 译

论叙事文学与戏剧文学*

叙事文学作家和戏剧文学作家都必须服从普遍的文学规律，特别要服从统一和展开的规律；此外他们叙述的对象相似，而且可以采用各种各样的母题。他们两者之间重大的基本区别则在于，叙事文学作家把事件当作完全过去的事情来讲述，而戏剧文学作家则把事件当作完全是眼前发生的事情来表现。如果人们想要从人的天性中推导出这两类作家所遵循的行动规则的细节的话，那么他们必须设想，始终有一个吟游诗人和一个伶人，这两个人都可以看作是作家，前者周围是静静地仔细听他述说的听众，后者周围则是焦急地观看和倾听他说话的观众。只要这样做了，那就不难说明，什么对这两种文学类别中的某一种最有好处，它们中的某一种优先选择哪些题材，采用哪些母题。我说“优先”是因为不论哪个种类都不能狂妄地宣称，某一题材，某一母题非它莫属，这一点我在文章开头就提到过。

长篇叙事诗和悲剧的题材应该完全符合人情，应该是意义重大并富有激情。人物最好具有一定的文化高度，他们的主动行为是靠他们自己，他们发挥作用不是靠道义的、政治的、机械的力量，而是靠自己的人格。在这个意义上，希腊英雄时代的传

* 一七九七年四月起，歌德与席勒热烈讨论叙事文学和戏剧文学的特征和区别。根据讨论的结果歌德撰写了这篇短文，并于一七九七年十二月十三日寄给席勒，征求意见，后于一八二七年发表，署名歌德和席勒。

说对于作家特别合适。

叙事作品优先介绍受限定的个人行为，悲剧介绍受限定的个人痛苦；叙事作品描述的是在自身以外进行活动的人，如参加战争，进行旅行，从事任何一种要求有一定感性广度的活动，而悲剧描述的是面向内心的人，因此真正的悲剧的情节只需要很小的空间。

我知道有五种写作手法：

一、推进式的，它推动情节发展，戏剧主要采用这种手法。

二、倒退式的，它使情节离它的最终目标越来越远，叙事体作品几乎只采用这种手法。

三、延缓式的，它阻挡情节的发展进程或延长发展的途径，两种文学类别都可以采用这种手法，且好处极为显著。

四、追述式的，通过它补叙作品讲述时间以前发生的事情。

五、超前式的，通过它预先假定作品讲述时间以后发生的事情。为了使作品完整，后两种方法叙事文学作家和戏剧文学作家都需要。

这两类作家所展现的世界是共同的：

一、物质的世界，首先是最近的世界，被刻画的人物属于这个世界，并被它所包围。在这个世界中，剧作家大多牢牢地站在一个地方，而叙事文学作家则在一个较大区域里自由活动；其次是距离较远的世界，这里我把整个自然界都算在内。主要仰仗想象的叙事文学作家通过譬喻来解释这个世界，而戏剧文学作家则很少使用譬喻。

二、精神的世界，这个世界对于两类作家是完全一致的，用生理学和病理学方面的简单道理可以将它描写得十分成功。

三、幻想，预感，现象，偶然和命运的世界，这个世界对于两类作家都是敞开的，只是不言而喻，这个世界得向感情世界靠

拢。要做到这一点，我们现代人特别困难，因为我们即使很愿意也轻易找不到什么东西来代替古人所用的奇物、神祇、先知和贤哲。

就处理而言，一般来说，只讲述过去的吟游诗人是以智者的身份出现的，他冷静地统观已经发生的事情，他的吟咏就是要稳住听众，使他们高高兴兴而且长时间地听他吟咏。他总是均衡地分配兴趣，因为他无法使一种十分活跃的印象马上恢复平衡。他吟咏时十分随意，就吟咏内容的时间顺序而言，一会儿提前，一会儿倒退，一会儿又像漫游一样缓缓前进，但不管哪种情况，听众都紧紧跟着他。因为，他只诉诸于想象力，想象力会产生出图像，至于想象力唤起什么样的图像，这在一定程度上对他是无所谓的。吟游诗人作为更高一层的人物不应在自己的作品中亲自出现，他最好躲在幕后，这样听众就全然不管他个人的情况，以为从整体上听到的只是缪斯的声音。

而伶人的情况正好相反，他是以一个特定的个人出现，他要观众只关心他和他周围的环境，能感觉到他灵魂上和肉体上的痛苦，分担他的困境，为了他而忘记自己。虽然他也一步一步地进行工作，但他敢于施展更为强烈的影响，因为在感性的直接接触中一个较为肤浅的印象甚至可以把一个较为深刻的印象抹掉。观看演出的听众理所当然地要使自己的感官一直保持紧张状态。不可进行思考，只能满怀激情地跟随剧情，他们的想象力全然缄默，不可对它有任何要求，就连要叙述的事情也同样必须用表演的方式呈现给观众。

安书祉 译

论拉奥孔

真正的艺术作品，就像自然作品一样，我们的理智永远无法穷尽它。它可以供人观赏，可以被人感觉，它能产生效应，但它不能真正被人认识，更不可能用言辞说出它的本质，它的成就。因此，我们绝不痴心妄想，以为我们这篇文章就拉奥孔发表的看法能把这一对象说透说尽。我们写这篇文章更多是借用这一杰出的艺术作品，而不是论述这部作品本身。希望这部作品不久就能再次展出[①]，从而使每个爱好者都能欣赏它，并按照他们自己的方式发表看法。

要想讨论一部杰出的艺术作品，几乎必须讨论整个艺术，因为一部杰出的艺术作品包含了艺术的整体，而且每个人都可以在他力所能及的范围内从一部艺术作品的特殊事例中得到普遍的结论。因此，这里我们提前谈一谈普遍性的东西。

一切高级的艺术作品都要表现人的天然属性，造型艺术尤其注意人体。现在，我们只谈造型艺术。艺术有很多层次，在每一个层次上都能有优秀的艺术家出现，但一部完美的艺术作品则囊括了所有本来是单独零散地存在的特点。

我们所知道的最高级的艺术作品向我们展现出：

---

① 拉奥孔雕像本来存放在罗马，但拿破仑占领意大利以后，于一七九八年将存放在意大利的大批艺术品强行运往巴黎，拉奥孔雕像也属于此列。歌德撰写这篇文章时，这一雕像尚未在巴黎展出。

活生生的、高度有机的天性。人们首先想要大体知道的是人体的各个部位，各种比例，它的各种内在和外在的目的，它的各种形式和运动。

特征。还要想知道人体各个部位在形态和效用方面的不同之处；把各种特点都彼此分离开来，并一个个表现出来。这样，就形成了各种不同的特征，因而不同的艺术作品之间就能有意义重大的相互对照的关系；同样，一部艺术作品若是组合而成，它的各个部分也是处于意义重大的相互对照的关系之中。对象处在：

静止或运动状态。一部作品或它的各个部分，不是表现为单独存在，静止地展示它特有的存在，就是表现为处在运动之中，发生着各种作用，充满激情和表现力。

理想。要想达到这一点，艺术家需要有深刻的、周密的、坚韧不拔的精神，此外还必须伴有高尚的理想，这样他就能看到对象的全部范围，就能找到最值得表现的那一点，把它从有限的现实中提升出来，在一个理想世界中给它以节制、界限、现实性和价值。

优美①。但是，对象以及表现对象的方式得服从于感性的艺术规律，就是说，必须服从于有序，明了，对称、对照等艺术规律，从而使眼睛觉得它美，这就叫做优美。

美。此外，对象还得服从于精神美的规律，而精神美来自节制，有教养的人在表现或者创造美时懂得一切都应有节制，甚至极端的东西也应如此。

在预先已经提出了我们要求一部高级艺术作品应具备的条

---

① 歌德这里所说的“优美”和下面所说的“美”的区别在于，前者是感性的，后者是精神的。因此，在后面又把“优美”称为“感性美”。

件之后，我就可以长话短说。我认为，我们所讨论的这一群雕满足了所有这些条件，甚至可以说，所有这些条件仅仅从这一群雕中就能获得。

我将证明，这一群雕表现出了对人体的了解，表现出了人体的特征，同时也表现出了表情和激情。对对象的把握是多么高尚和合乎理想，后面将详加论述。说这一作品是美的，谁也不会怀疑，只要他认识到它在表现极端的肉体和精神的痛苦时所表现出的那种节制。

相反，如果我说这群雕同时也是优美的，有些人就会觉得这不近情理。所以，就此说几句。

每一部艺术作品必须真正作为艺术作品而出现，而这只有通过我们称为感性美或称为优美的那一点才能达到。古人没有现代人的那种妄想，要求一部艺术作品必须看起来再成为一个自然作品，他们把他们的艺术作品看作是通过对各个部分的精心安排而形成的作品。他们通过对称使眼睛轻而易举地就能洞察各种关系，从而使一部错综复杂的作品也变得明白易懂。正是由于有对称和对偶，才显出最高的对比效果，虽然这些效果彼此间稍有不同。艺术家细致周到地使各式各种部位处于对偶状态，特别要使人体的四肢在群雕中处于合理的位置。艺术家的这种细致是经过深思熟虑的，是特别成功的，因此每一个艺术作品，即使撇开它的内容，即使从远处只是看到一个大致的轮廓，眼睛也总会觉得它是个美丽的东西。古代的花瓶为我们提供了这种优美组合的无数实例。因此，从绝对静止的花瓶到最具动感的拉奥孔，一级一级把描述人为地呈对称状的，让人赏心悦目的组合中的那些最美好的实例，是可以办到的。我再大胆地重复一遍，拉奥孔这一群雕，除了公认的一切成就以外，同时还是既有对称性又有多样性，既有静又有动，既有截然的对立又有逐

步的过渡的典范。这些特点聚合在一起,既从感性上也从精神上呈现给观赏者,就能在激起高度悲壮感觉的同时又能给人一种舒适感,就能通过优美和美来减轻暴风骤雨般的痛苦和激情。

一个艺术作品如若是独立而完整的,那是它的一大优点。一个静止的对象仅仅由它的存在本身就能显现出来,那它就是独立完整的,自成一体的。例如,胸中有雷电溶液的朱庇特①,以其高贵和尊严而著称的朱诺②,专心致志的弥涅瓦③,都是一些仿佛与外界毫无关系的对象,他们的存在完全依靠他们自己本身,因而他们是雕刻艺术中最早的也是最受人喜爱的对象。在神话艺术的壮丽人物群内,一个个独立的各具特色的自然的人都是单独存在,但是在这样的人物群里又有许多小的人物群,在这些小的人物群内按照创作者的设想和实际操作,每个被创造出的人物形象都与别的人物形象有关系。比如说,九位艺术女神以及她们的首领阿波罗,每一个都是单独构想和制作出来的,但在由各式各样的成分构成的整体中却变得更加饶有风趣。艺术要想具有重大意义,它就可以照上述方式去做:它要么向我们呈现彼此之间有重大关系的被塑造出来的人物,就像受阿波罗和狄安娜迫害的尼俄伯同她的孩子们④,要么在一个作品中就能同时向我们既展现出运动也展现出运动的原因。这只要举出下面这些例子就是够了:从脚中拔刺的优美的男童⑤,摔跤运

① 朱庇特,罗马神话中的主神,同时还是雨神,相当于希腊神话中的宙斯。

② 朱诺,罗马神话中的女神,朱庇特的妻子,相当于希腊神话中的赫拉。

③ 弥涅瓦,罗马神话中手艺、医术、雕塑师、乐师和诗人的保护神,相当于希腊神话中的雅典娜。

④ 指古希腊的一幅画,画中画有尼俄伯和她的孩子,此外还画有用箭杀死她们的阿波罗和他的妹妹阿耳忒弥斯(在罗马神话中是狄安娜)。

⑤ 指罗马的铜塑。

动员[1]，存放在德累斯顿的浮努斯和神女那两个群雕[2]，还有光辉夺目的处于动态的拉奥孔群雕。

把雕刻艺术看作高级艺术，这是合情合理的，因为它能够而且必须使它的表达达到它的顶峰，因为它表现的人除去了一切对他来说是非本质的东西。所以，就是拉奥孔这一群雕，拉奥孔也仅仅是一个名称。艺术家并不认为他是一个祭司，他具有特洛亚民族的，尤其是文学的和神话的色彩，他与一切加给他的虚构都毫无关系。在艺术家的眼中，他是一位有两个儿子的父亲，他们处境险恶，有被两个危险的动物置于死地的可能。因此，这两个动物并不是神派来的，而是纯属自然界的蛇，它们有足够的力量可以制服人，但无论就它们的形态，还是就它们的行为，都不是非同寻常的、进行复仇的、施行惩罚的动物[3]。它们是按照它们的天性爬行而来，缠绕，然后用力收紧，其中之一刚刚因受到刺激而发怒。因此，假使我们并不知道有关这一群雕的其他种种阐释，而由我来对它进行解释，我就把它称为一首悲壮的田园牧歌。一个父亲挨着他的两个儿子睡在地上，他们被蛇缠住，醒来以后，竭力想挣脱这个活生生的网。

这个艺术作品由于表现了一个瞬间，因而变得特别重要。一个造型艺术的作品要想在我们的眼前真正动起来，那就必须选好一个正在消逝的瞬间。在这个瞬间之前，整体的任何一部分都还没有处在现在这种状态，而它之后每个部分又不得不离

---

① 指佛罗伦萨的古希腊晚期的雕像。

② 指存放在德累斯顿的两个大理石雕像。

③ 按照希腊神话的说法，拉奥孔是个祭司，他预见到希腊人放在特洛亚城外的木马是个陷阱，里面有希腊士兵，因而他竭力阻拦特洛亚人把它拖入城内。但消灭特洛亚是神定的，他的行为触犯神的意志，因此神派两条蛇从海中出来勒死他和他的两个儿子。

开现在这种状态。正因如此,千千万万观赏者看到这一作品时总觉得它是那么新鲜,那么生动。

为了正确把握拉奥孔的意图,不妨闭着眼睛站在与它保持适当距离的一个地方,然后睁开眼睛,紧接着又闭上眼睛,这样就会看到整个大理石都在运动;当再睁开眼睛时,甚至会担心,整个群雕已经变了样。我甚至认为,群雕现在的这种样子,是被固定住的闪电,是在向海岸冲击的那一时刻突然停止不动的海浪。如果夜里拿着火把观赏这一群雕,也会产生同样的效果。

三个人物的状态是以最高的智慧分层次表现出来的。大儿子只是四肢被缠,二儿子刚翻过身来,他的胸部被紧紧缠住,通过活动右臂试图呼吸空气,用左手平缓地把蛇头往回推,以免它在自己的胸上再缠一圈,蛇正从他的手中缩回去,但绝没有咬他。相反,父亲正用大力气想使自己和孩子摆脱缠绕,他用力捏住另一条蛇,这条蛇由于受了刺激,正咬他的臀部。

要想解释父亲整个身体的以及身体各个部位的姿态,我觉得最好的办法,就是把他此刻感到的伤痛看作是全部运动的主要原因。在此之前,蛇并没有咬他,只是现在才咬他,而且是咬在腰窝,即臀部上面稍微靠后一点①。修复以后的蛇头已看不出它咬的实际情况,幸运的是,雕像背面的两腮的残片保存下来了。但愿这些极为重要的遗迹,不要在现在正在发生的令人悲痛的变动中遗失②!蛇在不幸的人的身上咬了一个伤口,而这个伤口的部位正好是人对任何刺激都非常敏感的地方,在那里甚至稍微有点痒就会引起我们在这里看到的由于伤痛而引起的那种运动:身体向相反的方向躲闪,腹部往回收缩,肩往下垂,胸

① 这是歌德自己的推想,但修复以后的雕像与歌德的推想并不完全一致。

② 指从意大利往巴黎搬运。

部挺起，头往受刺激的那个方向垂。从被勒住的和正在挣扎的肩还可以看出正在消逝的那种情景或行动的残余，因而就产生了争取与躲避，奋发与忍耐，斗争与屈从的双重效果，而这种效果在任何别的条件下都不大可能出现。假使我们把咬伤的部位换到另一个地方，那我们就会对艺术家的智慧更加赞叹不已，因为那样一来，整个姿态就得改变，而现在这样的姿态是再妙不过了。因此，一条主要的原理就是，艺术家不仅向我们展现了感性的效果，而且也展示了感性的原因。我再重复一遍，咬伤的那个点决定了肢体现在这样的运动，即上半身躲闪，腹部收缩，胸部隆起，肩和头下垂；我甚至觉得，面部一切表情也都是由眼前这一不期而遇的痛苦的刺激而决定的。

我这么说，并不是要分割人的天性的统一性，并不是要否定这位极有教养的人的精神力量所起的作用，也不是不了解一个伟大人物的奋争和痛苦。我也看到，害怕，担心，惊恐以及父爱在他的血管中涌动，在他的胸中升腾，在他的额头留下痕迹；我高兴地承认，在表现感性痛苦的同时，对精神痛苦的表现也达到了最高的水准。只是请不要把艺术作品对我们产生的效果过于鲜明地转移到作品本身上面，特别是不要以为现在毒汁在蛇牙刚刚咬住的那个身体部分已经发生了作用，不要以为一个强壮的、奋发的、健康的、几乎还没有受伤的身体正在进行垂死挣扎。这里，请允许我提出一个对造型艺术十分重要的见解：造型艺术所表现出的最高的悲壮总是在从一种状态向另一种状态过渡的时候。比如说，一个活泼的男孩，他正在使劲跑跳，尽情玩耍，突然一个伙伴狠狠地打了他一下，或者在肉体上或精神上给他很重的伤害，这种新的感觉像电击一样马上遍及全身，这种转换就是最高意义上的悲壮；而这样的反差，如果没有切身体验是无法理解的。显然，这里物质的人和精神的人都在起作用。在这样

的过渡中，如果仍然保留了即将消逝的那种状态的明显痕迹，那就会成为造型艺术最理想的对象，拉奥孔就是这种情况，在那里追求和忍耐在同一时刻统一在一起了。又比如欧律狄刻①，在她带着送来的鲜花兴高采烈地走进一片草地时，因踩着了一条蛇而被咬住脚跟。如果不仅通过花从手中落地，而且还通过四肢的方向以及脸上皱纹的摆动来表现高兴地往前走和痛苦地停步这种双重状态，那它就可以成为一尊极为悲壮的雕像。

如果我们能从这个意义上去理解主要人物，我们就能以一种自由而又有把握的目光去看整个作品所有各个部分的关系，层次和对偶。

所选择的对象是所有能想到的对象中最成功的一个。人同危险动物斗争，而且那些动物不是靠数量优势或是靠力量优势，而是靠能散布开来的力与人斗争；它们也不是从一个方面进行威胁，也不要求人全力以赴地进行反抗，而是因为它们具有一个能够扩展的机能，因为它们具有能使大约三个人在不受伤害的情况下处于瘫痪状态的能力。正是由于这种麻痹手段，整体就能在进行巨大运动的同时保持某种静止和统一。两条蛇的作用是分层次表现出来的。一条只是缠绕，另一条受了刺激，伤害它的对手。

三个人物同样选得极为巧妙。一个中年男子，体格健壮，身材魁梧，但已过了精力最旺盛的年龄，不大可能抵御痛苦。试想，如果换成一个精力充沛的年轻人，那这个群雕就失去了它的全部价值。同这位中年男人一起受苦的是两个男孩，甚至按照尺寸，他们也比他小；但是他们都是自然成长起来的人，对痛苦

① 欧律狄刻，希腊神话中佛律癸亚歌手俄耳甫斯的妻子，她被蛇咬死。古希腊并没有人利用这一题材制作雕像，下文所述系歌德的设想。

都有感觉。弟弟无力地进行抗争，他吓得魂不附体，但没有受伤。父亲奋力抗争，但没有作用，反倒招来了相反的后果。他刺激了对手，受到了伤害。大儿子被缠得最松，他既不感到憋闷，也不感到疼痛。他目睹眼下父亲的伤痛和动作惊恐万状，大声呼喊，同时他又试图把一只被蛇尾缠住的脚拔出来。因此，他是目击者，见证人，行动的关注者，作品完整无缺。

我们前面顺便提到的那一点，我想再特别提一下：所有这三个人物的行动都是双重的，他们的活动各不一样。小儿子抬起右臂，想呼吸空气，用左手将蛇头往回压，想减轻眼前的灾祸，避免更大的灾祸——这是处在被勒住的情况下，他所能做的最大限度的努力。父亲竭力要挣脱蛇的缠绕，同时又由于被咬身体在躲闪。大儿子看到父亲的动作惊恐不已，同时试图摆脱正在轻轻地缠着他的蛇。

前面曾经把所表现的那一片刻的顶峰誉为这一艺术作品的一大优点，这里再专门谈谈这一点。

我们曾经设想，是自然界的蛇缠住正在睡觉的一位父亲同他的两个儿子，这样我们在考察不同的瞬间时就能看一种提高的过程。在睡梦中被缠绕的那些最初的时刻虽然充满预兆，但对艺术并不重要。人们也许可以塑造一个正在睡觉的年轻的赫尔库勒斯，塑造他如何被蛇缠住，但他的姿态和他的平静却告诉我们，等他醒来我们应当期待什么。

如果我们再进一步，设想一个带着两个孩子感到被蛇缠住的父亲，那就只有一个瞬间最有意义：一个人由于被勒住已无力反抗，另一个人虽然在反抗，但已经受伤，第三个人还有躲开的一线希望。处在第一种情况下的是小儿子，处在第二种情况下的是父亲，处在第三种情况下的是大儿子。试想，换一种情况会是什么样子！重新分配一下这里排定的角色会是什么样子！

如果我们从开始来想这个过程,并认识到这个过程目前处于最高点,那我们马上就会看到,假使选中的是在此之后和在此之前的那些瞬间,那整个群雕就得改变,而且找不到一个瞬间,它的艺术价值可以同现在这个瞬间的艺术价值相匹敌。那样的话,小儿子不是被缠住他的蛇窒息而死,就是他刺激蛇,结果他在孤立无援的情况下被蛇咬住。这两种情况都令人难以接受,因为它们超出了应当表现的范围。就父亲而言,也有两种情况,一是他被蛇还咬了其他的部分,因此他整个身体的姿势必须改变,最初被咬的情况对观众来说已失去意义,如果一定要表现出来,观众就会觉得恶心;第二种情况是,蛇还可以转过身来袭击大儿子,这样大儿子就得顾他自己,事情就失去了关注它的人,最后一点希望之光也从群雕中消失。现在由于他的身高和忍耐仍在坚持的父亲,这样就不得不转向儿子,他就成了一个关注别人的次要角色。

人在自己受到痛苦以及看见别人受到痛苦时有三种感觉,即害怕,恐惧和怜悯,也就是,胆战心惊地预见到大祸即将临头,在毫无思想准备的情况下突然感到眼下的痛苦,对还在继续的或已经过去的痛苦的关注。所有这三种感觉都由这个艺术品表现出来,并由它激发起来,而且层次再合适不过。

造型艺术总是表现一个瞬间,因此一旦它要选择一个悲壮的对象,它就要选择一个能激起恐惧的对象,相反文学则是依靠那些能激起害怕和怜悯的对象。就拉奥孔而言,父亲的痛苦就激起了恐惧,而且达到了最高的程度,在这方面雕刻艺术所能做的它都做到了。只是一方面为了能包容人的一切感觉,另一方面为了减弱由恐惧而引起的强烈印象,它才激起了对小儿子处境的怜悯,对大儿子的担忧,同时还为他留了一线希望。这样,艺术家就通过多样性使他的作品达到某种平衡,通过多种效果

来削弱和提高了效果，从而形成了一个既是感性的又是精神的完美整体。

总之，我们可以大胆地说，这一艺术作品已经把它的对象表现得淋漓尽致，把所有的艺术条件都成功地实现了。它给我们的启迪就是，艺术大师如能把他的美感注入到静止的和简单的对象中去，他也就表现出了他的美感的最大能量和最高价值，因为这种美感有助于各种不同性格的形成，能遏制和调节人的天性在艺术模仿中过激的爆发。以后我们将会较为仔细地介绍以尼俄伯家族的名称而著称的雕塑和法尔内塞公牛群雕[①]，它们都属于为数不多的我们还能看得到的古代雕塑中表现悲壮的作品。

现代的人在选择这样的对象时一般总会出错。比如米洛[②]的双手被树上的一个裂缝夹住，同时又遭到一头狮子的袭击，这样的艺术是不会创作出一个能激起人们真心诚意关注的作品。双重的痛苦，徒劳反抗，孤立无援的处境，一定程度的沉沦，所有这些都只能引起人的反感，如果对它不是完全漠然置之的话。

最后谈一下对象同文学的关系。

拿雕塑艺术中最完美无缺的作品同《埃涅阿斯纪》中的插曲即使稍作比较，对维吉尔和文学都是极不公正的。因为，首先被驱逐的不幸的埃涅阿斯本人要讲给人听的是，他以及他的同胞干了一件不可饶恕的蠢事，把一匹有名的马拉到他们的城里，因而作家想的必然只是如何才能使这一行为可以原谅。一切都是

---

① 海因里希·迈耶于一七九九年在《雅典神殿入口》发表文章，专门讨论尼俄伯同她的孩子们这座雕塑，但法尔内塞公牛雕塑没有文章论及。

② 米洛，公元前六世纪希腊的著名运动员，一次他的手被树的裂缝夹住，动弹不得，结果被野兽分尸。他的命运在十八世纪成为许多雕塑家极感兴趣的题材。

为了这个目的，拉奥孔的故事在这里只是一个雄辩有力的证据。只要符合目的，对这一证据加以夸张是完全可以允许的。所以，闻所未闻的蛇就从海中爬出，头上长着骨角，向损坏了马的祭司的孩子冲来，缠住他们，咬他们，向他们施放毒汁；随后它们转过身来，缠住前来救援的父亲的胸部和脖子；蛇凯旋式地高高抬起它们的头，而被它们缠住的不幸的人则在徒劳地呼救。民众为之惊恐不已，看到这种情景纷纷逃命，谁也不再敢成为一个爱国者；听众被这个荒诞离奇，令人厌恶的故事吓得不知所措，他们也承认，马还是该搬进城里。

因此，拉奥孔的故事在维吉尔的作品中只是达到更高目的的一种手段，这一件事本身是不是一个文学的对象，这还是个大问题。

范大灿 译

论艺术作品的真实性和或然性

——对话一则

德国一家剧院的布景是一座椭圆形的、有点像露天剧场的建筑，建筑中的包厢里画了许多观众，他们的样子像是对下面正在发生的事情非常关注。一些坐在剧场的正厅和包厢里的真正观众对此表示不满，非常生气，因为人们想拿这些不真实的和不具有任何或然性的东西来欺骗他们。由此就引发了一场对话，这里记录的就是对话的大致内容。

艺术家的律师：让我们看看，我们的意见是不是可以通过某种方式彼此接近。

观众：我们明白，您想如何为这样的布景辩解。

律师：当您走进剧院时，您并不期待您在里面将要看到的一切都是真实的和实在的。是不是这样？

观众：是这样。但我要求，至少应让我觉得一切都是真实的和实在的。

律师：请原谅，我不相信这是您真实的想法，而且我还要说，这绝不是您的要求。

观众：这倒奇怪了！如果我不要求这个，那舞台美术师为什么还要煞费苦心，把所有的线都按照透视的原则画到最精确的程度，把所有的对象都按照最完美的姿态画出来呢？为什么还要研究古代服饰？为什么还要花那么大的力气，保持古代服饰的原样，以便我能因此而置身于那些时代呢？有些演员最真实

地表达了感觉,他们的讲话、动作和姿态最接近真实,他们让我产生错觉,以为我看到的不是模仿而是事情本身,为什么这样的演员最受称赞?

律师:您非常出色地表达了您的感觉,只是您想要清楚地领悟到您感觉到的东西,那就困难多了。如果我反驳您说,您觉得所有的戏剧表演都不是真的,它们只是真的一种假象,您会说什么?

观众:我将会说,您只是提出了一个敏感的,令人难以捉摸的问题,而这个问题只不过是一种文字游戏而已。

律师:我可以这样来回答您,如果我说到我们的精神所起的作用,那就没有一个词是敏感的和难以捉摸的,这样文字游戏本身就是精神的一种需要,因为凡是我们无法直截了当地表达出我们心中想的东西时,精神就试图通过对立来进行运作,就试图从两方面来回答问题,就仿佛把事情放在中间然后加以把握。

观众:精彩! 只是请您解释得再清楚一些,如果可以的话,请用例子说明。

律师:我很容易就能举出能说明我的观点的例子。比如说,当您听歌剧时,您是不是也强烈地、全身心地感到快乐?

观众:如果一切都和谐一致,如果我意识到这是最完美的话。

律师:可是,台上的那些好人是以唱来表示他们彼此相逢,是以唱来互致问候,是以唱来转述他们收到的便条上写的内容,是以唱来表达他们的爱,他们的恨,他们的所有激情,他们是一边唱一边相互厮打,他们是一边唱一边告别人世。既然如此,您能说,整个演出或者只是整个演出的一部分看起来是真的吗?我甚至要说,有一点真的影子吗?

观众:是啊,如果我考虑一下,我确实不敢这么说。我觉得,

所有这些一点儿也不真。

律师：可是在这种情况下，您都感到十足的快乐和满意。

观众：对。而且我还想起，平常人们正是因为歌剧连一点或然性也没有而嘲笑它，而我尽管如此在听歌剧时总感到最大的快活，而且歌剧越丰富，越完美，感觉就越强烈。

律师：您在听歌剧时不也感到完全被迷惑吗？

观众：被迷惑，我不想用这个词——也可以用——不行，不能用。

律师：这里您也处在一种完全的矛盾之中，这个矛盾比文字游戏严重得多。

观众：别着急，我们应当把它弄清楚。

律师：只要我们弄清楚了，我们的意见也就一致了。请您允许我，就我们现在谈到的这一点向您提几个问题。

观众：您既然通过提问把我绕得糊里糊涂，您就有义务再通过提问让我明白过来。

律师：您不愿把由歌剧引起的您的那种感觉称为迷惑？

观众：不愿意，不过，这有一点像迷惑，是一种与迷惑关系很密切的东西。

律师：您差不多到了忘我的地步，是不是这样？

观众：不是差不多，而是完全，如果整个歌剧或其中的一部分特别精彩的话。

律师：您陶醉过吗？

观众：不只一次。

律师：您能说说，是在什么情况下吗？

观众：被陶醉的次数实在太多，我难以一一列举是在什么情况下。

律师：不过，您已经说过，当一切都和谐一致时，您最为

陶醉。

观众:对,说过。

律师:这样一种完美的演出是它自己本身和谐一致呢,还是同另外一种自然产物和谐一致?

观众:当然,毫无疑问,是它自己本身。

律师:可是,和谐统一是不是艺术的产物?

观众:是的。

律师:前面我们曾否认歌剧有某种真实性,我们说,它绝不可能把它所模仿的东西表现得具有或然性。但是,我们能不能否认它有一种内在真实性,这种内在真实性来自一部艺术作品的必然结论?

观众:假使一部歌剧优秀的话,它就自成一个小世界,在这个小世界里一切都按照某些规律进行,人们必须按照它自己的规律来判断它,必须按照它自己的特点去感觉它。

律师:由此不就可以得出结论,艺术真实和自然真实是完全不同的,艺术家不应该也不可能为此不辞辛苦,让他的作品真正作为自然作品而出现吗?

观众:但是,我们常常觉得它是自然作品。

律师:这我无法否认。不过,对此我也可以说实话吗?

观众:为什么不可以!我们之间这次用不着讲客气。

律师:那我就冒昧地说,只有完全没有教养的观众才会感到一部艺术作品是自然作品。艺术家也喜欢和尊重这样的观众,虽然他们处在最低的水平上。不过,遗憾的是,只有当艺术家俯就他们时,他们才会满意,一旦真正的艺术家由于天才的驱动开始展翅高飞,以便使他的作品在所有方面都达到完美的程度时,他们就绝不会同他一起升腾。

观众:这话讲得有点离奇,不过还听得下去。

律师：您自己的水平如若不能再提高一步，您是不会喜欢听这种话的。

观众：您让我试一下，把咱们讨论过的问题整理一下，并再往深处想想。您让我来担当提问的角色。

律师：那就更好了。

观众：您说，只有没有教养的人才会觉得一部艺术作品是一个自然作品。

律师：对！ 您想想向大师画的樱桃飞去的那些鸟儿①。

观众：这并不能证明，这些水果画得特别好，是不是？

律师：一点儿也没有证明，相反它倒向我证明，它们的爱好者是真正的麻雀。

观众：可是我也不能因此就认为这幅画不是一幅好画。

律师：我可以给您讲一个发生在现在的一个故事吗？

观众：在绝大多数情况下，我宁肯听故事也不愿听推理。

律师：一位研究自然的伟大学者养了许多家畜，其中有一只猴子，它一度不知去向，经过长期的寻找最后发现它在书房里。在那里，它坐在一角落里，一部没有装订的自然史著作里的铜版画散落在它的周围。宠物的这种学习热忱使主人惊讶不已，于是他走近它；但令他吃惊和恶心的是，他看到贪吃的猴子把所有它能找到的画出来的甲虫都咬了下来。

观众：这个故事真有意思。

律师：我倒想说，很恰当。您总不能把这些色彩鲜明的铜板画同一位伟大艺术家的画相提并论吧？

观众：不能。

---

① 据老普林尼(23—79)所著《博物志》记载，古希腊画家刻西斯画的葡萄(歌德在本文中写的是樱桃)曾招来许多鸟儿。

律师:可以把猴子算作没有修养的爱好者吗?

观众:大概可以,而且可以算作是贪得无厌的爱好者。您使我想起一个奇怪的想法! 没有教养的爱好者难道不正是仅仅为了能以自然的,常常是粗俗下流的方式享受一部艺术作品而要求艺术作品应当是自然的吗?

律师:我完全同意您的看法。

观众:因此,您说,一个艺术家如若追求这样的效果,那就是自己贬低自己。

律师:这是我坚定不移的信念。

观众:但是,我总觉得这里有个矛盾。刚才以及在其他地方,我曾荣幸地被您至少算作是个半有教养的爱好者。

律师:把您算作正在成为内行的爱好者。

观众:既然如此,那请您说说,为什么我也觉得一部完美的艺术作品是一个自然作品呢?

律师:因为它与您认为的更好的自然相一致,因为它超过了自然,但又没有脱离自然。一部完美的艺术作品是人的精神的作品,在这个意义上,它也是自然的一个作品。但是,由于它把分散的对象集中在一起,把甚至最平凡的对象的意义和价值也吸收进来,这样它就超过了自然。它必然贯穿一种和谐地产生和形成的精神,这种精神找到了恰如其分的东西,找到了就是按照它的自然属性也是完美无缺的东西。普通的爱好者对这些都毫无概念,他们对待一部艺术作品就如同对待在市场上看到的东西一样。但是,真正的爱好者不仅看到被模仿的东西的真实性,而且看到被选中的那个对象的优点,看到了组织编排的奥妙,看到了小小艺术世界超凡脱俗的地方。他感到,他要享受作品,就得使自己提高到艺术家的水平;他感到,他必须从分散的生活中把心思集中起来,同艺术作品同命运共呼吸, 由此使自

己有个更高的存在。

观众:我的朋友,说的真好。我在观赏绘画,看戏以及读其他文学种类的作品时也有过类似的感觉,也大致感到了您所要求的那些。我将来要更好地注意自己和艺术作品。不过,如果我冷静地想一想,又觉得我们已经远远地离开了引起我们这次谈话的因缘。您原本想说服我,我应该认为我们这个歌剧院里画的那些观众是可以允许的;可是,虽然至目前为止我同您的意见已经一致,但我还是看不出,您为什么要维护这一特许,而且我也看不出,您打算在什么名目下把这些画出来的关怀歌剧的人介绍给我。

律师:幸好,这出歌剧今天重演,您大概不会错过这个机会吧?

观众:绝对不会。

律师:那些画出来的人物呢?

观众:他们不会把我吓跑,因为我认为我自己比麻雀强一点。

律师:我希望,我们双方的共同兴趣会使我们不久再度相会。

范大灿 译

《雅典神殿入口》发刊词*

年轻人一旦被自然和艺术所吸收，他们就认为，只要积极努力，不久就能进到神殿的最里面；而成年人经过长期四处漫游之后觉察到，他一直还在神殿的前厅。

正是这一认识，促使我们为我们的刊物取了这么一个刊名。台阶，大门，入口，前厅，殿内与殿外之间，神圣与平凡之间的空间，都只是我们同我们的朋友经常停留的地方。

假使有人看到"神殿入口"这个词就特别想到那些通向雅典城堡，通向弥涅耳瓦庙的建筑，那也并不违背我们的意图，只是请不要以为我们胆大妄为，仿佛我们也想把这一刊物办成一份富丽堂皇的艺术水平很高的刊物。采用这个刊名，是要表明这份刊物或许能办到的事情，那就是我们期待着与这个地点相称的对话，交谈。

哪个思想家，学者，艺术家不想在他风华正茂的年龄能置身于那样的地方，至少在想象中能住在那样的民族中间，我们所企

---

* 歌德一七八八年从意大利回来以后，对艺术有了许多新的认识，想办一个刊物阐发自己对艺术的见解。经席勒介绍，这个刊物于一七九八年十月在科塔出版社出版，取名《雅典神殿入口》。歌德采用这个刊名，反映了古典文学时期的歌德他不仅把古希腊，特别是古希腊艺术，看作绝对的榜样，把学习古希腊艺术看作进入艺术殿堂的入口，而且认为，进入艺术殿堂要经过长期艰苦的努力，而当时他自己以及德国艺术界尚处在进入殿堂的前厅。歌德崇尚古希腊的思想，在当时已是曲高和寡，特别是由于浪漫派的兴趣，更是知音难寻。因此，这个刊物到一八〇〇年就停刊了，共出六期。

求的但又达不到的完美在那样的地方,在那样的民族那里是自然而然的,在它们那里随着时间的推移和生活的积累形成了一种美好的、向上的教养,而这样的修养在我们这里只是暂时出现,而且是支离破碎的?

哪一个现代民族的艺术教养不是归功于希腊人?而且在某些方面,它们比我们德国民族从希腊人那里吸收了更多的东西?

以上所述为的是请大家对我们采用这个刊名表示谅解,如果有此必要的话。采用这个刊名应使我们记住,我们尽可能不要脱离古典的土壤,我们的刊物应当简捷明了,意味深长,从而使我们更能满足那些我们想通过这个刊物引起其兴趣的艺术爱好者的要求。我们这份刊物将发表相处融洽的朋友们① 对自然和艺术的各种见解和看法。

那些有志成为艺术家的人,必须积极地关注自己周围的一切,各种对象以及它们的各个部分都能引起他们的注意。在他们实际使用由此而获得这些经验的过程中,他们也逐步受到训练,感觉变得越来越敏锐。最初,他们是为了自己而尽量使用这一切,后来我们也乐于把自己的经验告诉别人。因此,我们也想把某些我们认为是有用的和适宜的东西,把某些多年来我们在有些情况下记载下来的东西,提供并讲叙给我们的读者。

只是谁不喜欢纯粹的议论尽可能少一些?因此,我们将尽快将我们的感觉,我们的看法,我们的判断同我们的实际体验结合起来,从而使我们不长期停留在静观的状态,而是很快就能提出这样一些值得重视的见解。不过,我们重视它们,只是因为我们信赖自然和我们的精神水平。

我们有充分的信心能办好这个刊物,其中更主要的原因是

---

① 指刊物的同人,他们是歌德,席勒,海因里希·迈耶以及威廉·封·洪堡。

我们同许多人的关系和谐，我们知道我们并不是单独地，而是同大家一起进行思考，进行工作。每当别人的看法与我们的看法正好相反时，我们就会产生一种怀疑和担心，我们想事方式是不是与众不同。只有当我们的看法引起了许多人的回响，这种怀疑和担心才会减弱，甚至消除。到那时，我们才会满怀自信继续为我们占有并由长期的经验逐渐向我们以及别人证明是行之有效的基本原则而高兴。

许多人联合起来，以上述的方面共同合作，他们就可以成为朋友，因为他们有共同的兴趣，不断地完善自己，他们追求的目标有极其相近的关系。这样，就可以确定无疑地说，他们肯定能够殊途同归，即使有一种倾向看来把他们彼此分离，不久也能又把他们聚合在一起。

谁没有过这样的体验：在这样的情况进行讨论会带来多大的好处！讨论本身总是转瞬即逝，相互教诲的结果是不可磨灭的，而取得这样结果的手段却被人遗忘。

相互通信可以更好地保存下友谊发展的各个阶段的痕迹，每一发展瞬间都被用文字记载下来。如果说，已经达到的给我们以慰藉，那么回顾其形成的过程则给我们以教益，因为它同时又给我们带来希望，未来将不断发展。

人们有时把自己的想法、信念和愿望写成短文，这样过一段时间就可以同自己再次交谈。这样的短文同时也是帮助我们靠自己和靠别人进行修炼的很好的手段。如果想到生命所拥有的时间是那么短暂，而完成每一项事业又有那么多的障碍，那就既不可忽略依靠自己的力量进行修炼，也不可忽略借助外力进行修炼。

这里特别提到那些竭力想在艺术和科学的领域中大展宏图的朋友们之间的思想交流，是理所当然的，虽然日常的生活也应

该重视。

不过，对科学和艺术来说，不仅这种更为紧密的合作十分重要，而且就是同读者或观众的关系也同样重要，因为它成为一种需要。人们想到的和做到的一旦具有了普遍性，它就属于世界，而且世界从个人的成就中获得有利于自己的东西，也使世界本身趋于成熟。作家感到有一种追求赞扬的欲望，这是自然注入他心灵中的一种冲动，诱使他向高处努力。这样的作家会以为，他已经取得了桂冠，但不久他就发觉，由于幸运和偶然也许暂时也可以得到公众的喜爱，但是要想长期得到公众的喜爱，那就必须对任何一种天生的能力都进行更为艰苦的磨炼。

对作家来说，他同读者的关系在其创作的早期是如此重要，但就是到他创作的晚期，这种关系也不可缺少。尽管作家的天职并不是教训别人，但他总是想把自己的看法告诉那些他知道与他志趣相投但又分散在世界各地的人。他希望，通过这种方式恢复与老朋友的关系，保持同新朋友的关系，并希望在他的有生之年在下一代人当中也能找到另外的朋友。他希望，年轻人不再走他走过的弯路，在他重视和利用当前各种便利条件的同时，也希望年轻人能永远记住前人的卓有成效的种种努力。

根据这一严肃的精神，组成了一个小小的团体。但愿我们的工作能有一个欢快的氛围，至于我们走到哪一步，那只能由时间来决定。

我们计划发表的文章，是由众多作者撰写的，但希望在主要点上不相互矛盾，尽管每个作者的思维方式并不一定完全一致。任何一个人看到的世界都不会与别人看到的一模一样；由于各人的性格不同，因而即使大家一致承认的原则运用起来也各不相同。甚至一个人的观点和判断也不会总是一样的，原先的信念必然为后来的信念所替代。一个人的思想和言论不可能个个

都能经得住所有的考验，所以人们在自己的道路上只要能对自己和别人始终保持真诚就够了！

作者们十分愿意而且也非常希望，他们之间以及他们与大部分读者之间能有一种和谐的关系，但他们也不能不看到，反对他们的声音将会从四方八面传来。假使他们不只在一个方面背离了占统治地位的看法，那他们遇到的这种情况就会更多。他们毫不含糊地讲他们自己的看法，这并不是想要控制或者改变任何一个第三者的思维方式，而且他们回避还是接受争论①，也是根据具体情况而定。不过，总体上，他们始终只坚持一种信念，尤其是那些在他们看来培育一个艺术家必不可少的条件，他们将经常反复强调。谁要是觉得某事重要，谁就必然会明确表态，否则的话他在任何地方也不会有什么影响。

我们曾经说过，我们将发表关于自然的看法和见解，但同时我们也必须指出，我们尤其重视那些首先是与造型艺术，其次是与一般艺术，最后是与艺术家的一般修养有关的看法和见解。

对艺术家提出的最高的要求就是：他应依靠自然，研究自然，模仿自然，并创造出与自然现象毕肖的作品来②。

这一要求究竟有多么宏大，多么非同一般，人们并不是总能想到，就是真正的艺术家也只是在不断修炼的过程中才能体会到。有一条巨大的鸿沟把自然同艺术分开来，就是天才如无外来帮助也无法跨过这条鸿沟。

我们在我们周围所发现的一切，都只是粗糙的材料。如果

---

① 在此之前，即一七九七年，歌德与席勒刚刚以“赠辞”的形式同启蒙运动老式代表人物以及虔诚派进行了论战，现在他们又面临正在兴起的浪漫派的挑战。

② 这一观点是歌德步入中年以后一再强调的一个观点，也是歌德文艺思想中的一个中心内容。

说，一个艺术家通过直觉和趣味，通过训练和试验就能达到这样一步，他懂得如何从事物中找出它们外在美的方面，懂得如何从现存的事物中挑选出最好的事物来，而且懂得至少要创造出一种令人喜欢的外表来，这已经实属罕见，那么——尤其在现代——更为罕见的是，艺术家既能洞察到对象的深处也能洞察到他自己情感的深处，从而在他的作品中不仅能创造出轻易地就能产生表面效果的东西来，而且也能创造出可以与自然相匹敌的在精神上是有机的东西来，并且赋予他的作品这样一种意蕴，这样一种形式，使他的作品看起来既是自然的同时又是超自然的。

人是造型艺术最高的对象，甚至可以说，是它的真正对象！为了了解人，为了能走出人的构造的迷宫，必须掌握有关有机自然的一般知识。就是对于无机物，对于自然的一般作用，艺术家也应从理论上有所了解，特别当有些无机物，如声音和颜色，可以用于艺术创作时，那就更是如此①。不过，如果艺术家要是到拥有解剖学家，描述自然的专家和自然教师的学校去寻找适合这一目的的东西，那他就得走很长很长的弯路；而且他在他们那里到底能不能正好找到他最需要的东西，还是一个问题。这些专家教师满足的是他们真正弟子们的需要，他们根本不会想到艺术家的那种偏狭的、特殊的需要。因此，我们的意图就是把这份刊物办成一个媒体，虽然我们无法预料，能尽善尽美地完成必须做的工作，但我们要从总体上勾画出一个概貌，在具体上指导实际操作。

人的形体仅仅通过观察它的表面是无法了解的，因为它是

---

① 歌德自己身体力行，他对自然科学投注大量心血，尤其对颜色更进行了专门研究，并发表专著。

作为一个美妙的不可分割的整体在我们面前波浪起伏地活生生地进行运动的。因此,要想真正看到并模仿出人的形体这个运动的整体,那就必须揭示出它最内在的东西,分离它的各个部分,注意到这些部分之间的联系,识别出它们之间的区别,熟悉作用和反作用,铭记现象中隐蔽的,静止不动的,基础性的东西。只是观察一个生命体的表面现象会使观察者莫衷一是,因而在这里,也像在其他场合一样,可以把这句真正的格言挂在墙上:只有知道了的东西,才能看到!这就像视力差的人一样,他看一个又离开了自己的对象,比看一个他刚刚接近他的对象所得的印象更真切,因为在前一种情况下有精神的视力帮助他。所以说,只有认识了,才能真正看到。

一个懂自然历史的专家同时又是一个画家,他可以很好地模仿对象,因为他知道并且重视构成整体性质的各个部分中那些重要和意味深长的东西。

精确地了解人的形体的各种部位——最后又必须把这一个个部分看作一个整体——可以大大促进艺术家的创作,同样对相关对象的概括了解,局部了解也对艺术家大有好处,前提是艺术家有上升到理论的能力,他能够抓住看来互不相干的事物之间的紧密关系。

比较解剖学已经提供了有关有机体的一般概念,因为它引导我们不是考察一种形体,而且考察多种形体。在我们考察关系亲疏不同的各种自然物的同时,我们也就超越了所有这些自然体,把它们的各种特征看成是一个理想的图像。

如果我们紧紧地抓住这个理想图像,我们就会发现,在观察对象时我们的注意力有一个特定的方向,通过比较更容易获得和牢记各种各样的知识;最后我们还发现,只有当我们至少懂得一点自然是如何创造它的作品的方式,我们在创造艺术时才能

与自然相匹敌。

其次,我们也鼓励艺术家掌握一些有关无机物的知识,现在我们更应该这样做,因为现在我们轻而易举就能知道矿物王国的情况。画家要想画出石头的特征,就得有一些关于石头的知识;雕塑家和建筑师也需要知道有关石头的一些知识,这样他们才能使用它;琢刻宝石的工人不能不懂宝石,行家和爱好者同样也得朝这个方向努力追求。

最后,我们曾经向艺术家建议,要对自然的一般作用有个概念,以便了解他们特别感兴趣的那些自然的作用。这样,他们一方面可以更全面地培育自己,一方面也可以更好地理解与他有关的东西。现在,我们想就这一极为重要的方面做一些补充。

迄今为止,画家只是对物理学家的颜色学说表示赞叹,而没有从中吸取好处。当然,艺术家的天然感觉,持续不断的练习,实际的需要,会引导他走上一条自己的路:他感到活生生的对立,由这些对立的结合产生了各种颜色之间的和谐;他通过接近正确的感觉画出了颜色的各种特征,他画出了冷色,画出了暖色,画出了表示近的颜色,画出了表示远的颜色;更为重要的是,通过这些画法他以他自己的方式使这些现象接近于最普遍的自然法则。或许这也证实了这样一种推测,颜色的自然效应,像磁效应,电效应以及其他的自然效应一样,是建立在相互作用的基础上,是建立在两极对立的基础上,或者也可以称为在一个坚实的统一体中的二重现象,甚至是多重现象。

不厌其烦地介绍这种学说,让艺术家能了解这一学说,我们将这看作是我们的义务。既然我们所要做的仅仅是阐释艺术家迄今凭直觉所做的事情,并把它们归结到基本原则上去,那么我们就更加希望,在介绍颜色学方面做一些艺术家欢迎的事。

就自然这个方面我们首先想要谈的就讲这么多,下面再就

艺术这个方面谈点最必要谈的东西。

因为现在这个刊物的安排是，我们发表单篇论文，有时甚至是论文的一部分，而我们的意图并不是要肢解整体，而是最终把这些各式各样的部分组成一个整体，因此就有必要尽快地简明扼要地介绍一下读者只有在以后我们发表的一篇篇论文中才能逐步获得的那些要点。为此，我们首先刊载一篇关于造型艺术的文章①，根据我们的想法和方法介绍那些著名的分支。我们将特别注意，让人们看到每一分支的重要性，并指出，艺术家不能忽略其中的任何一个；令人遗憾的是，这种情况过去和现在都经常发生。

前面，我们在一般意义上把自然看作是素材的宝库，现在，我们该谈一下艺术如何进一步加工它的素材这一重要之点。

艺术家一旦把握住自然界的一个对象，这个对象就已经不再属于自然，甚至可以说，艺术家在把握住对象的那一刻就创造出了那个对象，因为他从对象中提取出意义重大的，有典型意义的，引人入胜的东西，或者甚至给它注入了更高的价值。

这样，就仿佛把更精妙的比例，更和谐的形式，更高的特性加到人的形体上去，画出了一个规则、完美、非凡、圆满的圆，自然在这里显现出它最美的地方，而在通常的情况下，自然由于广袤无垠很容易变得十分丑陋，落到无关紧要的地步。

同样，组合在一起的艺术作品以及它们的对象和内容也是这样，任务就是编故事。

那些在创作作品时不会选错对象懂得选择或者甚至决定符合艺术的对象的艺术家该是多么幸运！

谁要是谨慎小心地在零散的神话中，在广为流传的故事中

① 指海因利希·迈耶写的论文《论造型艺术的对象》。

盲目搜寻一个适合于自己的主题，谁要是想以博学来增加分量或者想通过喻意引起人的兴趣，那他在创作进行到一半时就常常由于始料不及的障碍而停顿下来，或者即使创作结束了也没有达到最美好的目的。谁要是不能向感官把话说清楚，谁也就不会向人的心把话说准确。我们非常重视这一点，因而在一开头就安排了一篇详细谈及它的文章①。

成功地找到了或者构想出了对象，下一步就是对对象的处理了，我们把这种处理分为精神的，感性的和机械的处理。

精神的处理就是要挖掘出对象的内在联系，发现从属的母题。如果说，从对象的选择可以判定艺术天才的深刻，那么从母题的发现就可以看出艺术天才的广博、丰富、充实和可爱。

我们所说的感性处理，就是通过它，作品对感官变得明白易晓，亲切可爱，而且具有一种温情的魅力，让人非看它不可。

最后，机械处理就是通过身体上的某个器官对某些特定的材料进行加工，从而使作品成为现实的存在，具有了现实性。

由于我们的意图是想以这样的方式对艺术家有所帮助，并热切地希望，艺术家在他们的创作中能采纳某些忠告和建议，因而我们不无遗憾地想起那个令人沮丧的看法：任何一项工作，就像任何一个人一样，既会由于它所处的时代而受损，也会从中受益。因此，我们就无法完全回避这样一个问题：我们究竟会遇到什么样的反应。

一切都处在永恒的变换之中，而且因为某些事物不能并存，因而就相互排挤。同样，知识，对某些实际操作的指导，想事的方式以及原则也是如此。人的目的基本上总是不变的：现在同几个世纪以前一样，人们也是希望自己是一个或者成为一个优

① 指歌德自己撰写的《论拉奥孔》。

秀的艺术家和作家。但是，达到这一目的的手段并不是每个人都清楚，因此，为什么不会出现这样的情况，人们以为，假使能像游戏似的就可以实现一项宏图大业，那不是再好不过了吗？

不言而喻，读者和观众对艺术有很大的影响，他既然表示了赞扬，既然花了钱，他就要求作品能讨他喜欢，他就要求他能直接享受作品。绝大多数艺术家乐于顺从这一倾向，因为他们自己也是这些读者和观众中的一份子，他们也是在同一个时期长大成人的，他们也感到有同样的需要，他们也在同一方向上奔波，因此他们是同那些需要他们并使他们得以生存的大众一起动作的。

这样，我们就看到，整个民族，整个时代为它们的艺术家惊喜若狂，而艺术家又自认为他代表了他们的民族，他们的时代，因而双方都一点儿也不怀疑，它们走的路也许并非正路，他们的趣味也许至少是片面的，它们的艺术是向后倒退，它们的冲击是朝着错误的方面。

为了避免泛泛而谈，我们在这里专门谈一下造型艺术。

把无形式的东西变成活生生的形象，这对德国艺术家以及所有的现代北方艺术家来说，是十分困难的，甚至是不可能的。即使费了九牛二虎之力达到了这一地步，他们也难以长久保持①。

每个在意大利生活过一段时间的艺术家都会问自己：难道不是亲眼目睹这些过去和现代艺术中最优秀的作品才在自己心中激起一种强烈的追求，要不断地研究和模仿人体的比例、形式和特征，要在实际操作中全力以赴，呕心沥血，使自己的作品能接近于那些完全依靠自身就能发挥作用的艺术作品，使自己能

---

① 这是歌德从意大利回来最深的感触之一。

创作出那样一种作品，它在满足感官观赏的同时把精神也提高到它的最高境界吗？但是，这些艺术家又得承认，回来以后，这种追求就慢慢地松弛下来了。原因是，他们很少能找到真正能看得懂，能欣赏，能思考这种作品的人，他们遇到的大多是这样一种人，他们粗略地看一看一幅作品，随便想点什么，按照他们自己的方式感觉和享受作品中的某种东西。

最坏的画也能激起人的感觉和想象力，是因为它动荡不定，自由自在，不受约束；最好的艺术作品也能激起人的感觉和想象力，但它用的是一种更高级的言语，当然必须是人们能懂得的语言：这种言语紧紧抓住了感情和想象力，它夺去了我们的自由，我们不能随心所欲地对待完美，它迫使我们完全陶醉于它，我们经过提高和改造以后又靠它来维持我们自己。

这并不是梦，这一点我们将逐步具体而又清楚地让大家明白。我们将特别提醒人们注意现代人常常卷入的一个矛盾：现代人称古人是他们的老师，承认古人的那些作品有不可企及的杰出之处，可是在理论和实践中却又背离古人始终使用的原则。

因为我们把这一重要之点当作出发点并常常当作归宿，因而我们还发现了其他的现象，其中一些必须提一下。

艺术堕落的最突出的标志就是各种艺术种类的混杂①。

各种艺术以及它们的各个种类彼此都有连带关系，它们有一种倾向，就是相互结合，彼此溶合。但是，正因如此，真正艺术家的义务，功绩，价值，就在于他懂得如何把他所从事的那种艺术同其他的艺术分离开来，懂得如何使每一种艺术和每一种艺

---

① 莱辛在他的《拉奥孔》中就反对各种艺术的混杂，歌德赞同莱辛的观点。他在这里特别提到这一点，是因为正在兴起的浪漫派恰恰主张各种艺术的综合。

术种类都能独立自主，并尽可能使它同其他艺术或艺术种类隔绝开来。

但是，我们发现，所有的造型艺术都竭力要成为绘画，所有的文学都竭力要成为戏剧。这一经验的事实将诱导我们得出重要的见解。

真正的、创造法则的艺术家追求的是艺术真实，而听从盲目冲动不顾法则的艺术家追求的则是自然真实。通过前者艺术达到了顶峰，通过后者艺术降到了最低点。

一般的艺术是这样，艺术的各个种类也是这种情况。雕塑家的思想和感觉必然不同于画家，而且创作一个半隆起的雕像的做法也不同于创作一个圆形雕像的做法。现在有的人把低平的作品尽量抬高，然后把各个部分，把各种人物替换下来，最后安上各种建筑和景物，从而成为一种既像绘画又像傀儡戏的东西。这样的做法离真正的艺术越来越远；遗憾的是，现代杰出艺术家就选择了这条道路。

如果我们将来谈到我们认为正确的原则时，我们衷心希望，艺术家在实践中能对它们进行检验，因为这些原则也是从艺术作品中抽象出来的。就一项原则能在理论上与别人取得一致意见，这是很稀少的！但是，什么是有用的，什么是可用的，却很快就能做出决断。我们常常看到，艺术家在选择他们的对象时，在寻找从总体上符合他那门艺术的组合时，在具体安排时，陷入不知所措的境地，就像画家在选择颜色时遇到的那种情况。如果出现这种情况，那就应当检查一下所依据的准则，然后就很容易知道问题出在哪里：通过使用这一准则，我们是更接近于伟大的榜样以及这些榜样中我们喜爱的，给予高度评价的那些东西呢，还是它使我们在实践上把一项尚未经过深思熟虑的经验弄得混乱不堪？

如果说，有的原则有助于艺术家的成长，能引导艺术家摆脱困境，那么这些原则同样也能用于阐释，评价和判断古今的艺术作品，反过来说，通过考察古今艺术作品也会产生这些原则。现在，坚持这一点更加必要，因为尽管对古代作品的优点到处都是一片赞扬声，但在现代人当中，不论是个人，还是整个民族，常常正好认识不到古代作品的最大优点到底是什么。

因此，精确地检验古今艺术作品，在绝大多数情况下都会使我们免遭此厄运。所以只举喜爱雕塑艺术的人通常会遇到的情况为例①，就足以说明准确批判古代和现代艺术是多么必要，假使要想使它们能有用处的话。

就是一件出色的古代作品的拙劣的，毛病很多的复制品，对每一只虽未经过任何训练，但对美还是有感觉的眼睛，也总会有很大的效果，因为在这样一件复制品当中总还保留了思想，形式的质朴和伟大，总之，还保留了就是很差的眼睛从远处也能看到的最普遍的东西。

人们可以看到，对艺术的强烈爱好常常是由这些极不完美的复制品引起的。只是这种效应与对象没有关系，它激起的是一种昏暗的，不确定的感觉，而对象的价值和意义，这些正在成长中的艺术爱好者并没有看到。因此，这些人就常常发表这样的议论，认为过于精确的批判性的研究会破坏享受，他们全力反对承认个别的价值。

不过，如果随着体验和训练的增加，慢慢地让他们看到的不再是拙劣的而是出色的复制品，让他们看到的不再是复制品而是原作，那么他们的乐趣也会随着鉴赏力的提高而提高。所以，一旦他们终于看到了原作，看到了白璧无瑕的原作，他们的乐趣

---

① 指该刊同一期发表的歌德自己撰写的《论拉奥孔》。

就会提高。

如果个别也像整体一样完美无缺，人们就乐于步入精确观赏的迷宫，人们就会懂得，只有能识别短处才能看出长处。能把经过修复使原来的各部分恢复原状以后的作品同原作区别开来，能把复制品同原作区别开来，这是达到佳境的行家们的享受；是用模糊的感官去观赏一个拙劣的整体，还是用清晰的感官去观赏一个完善的整体，这中间有很大的区别。

谁要是多少算得上懂行，谁就应当追求最高境界！鉴赏不同于实际操作：因为在实际操作中，每个人马上就会感到他的力量有限；但是，能够鉴别，能够欣赏的人却要多得多，甚至可以说，每个人如若能否定自己，能实事求是地对待对象，如若能不是僵硬地、狭窄地固执己见，不是竭力要把自己那浅薄的偏见强加到自然和艺术的最高作品之中，都能做到这一点。

当然，要想真正谈论艺术作品，而且这种谈论对自己和别人都有好处，那就必须亲眼目睹这些艺术作品。观赏是一切的关键，另外十分重要的是，人们在使用言词来说明一部艺术作品时，自己的思想必须十分明确，不然别人读到这些言词就什么也想不出来。

常常有这样的情况，那些写文章谈论艺术作品的人总是泛泛而谈，他们的文章当然也会激发起人们的思想和感觉，甚至对所有的读者都会有这样的作用，只是对那些手里拿着书本走到艺术作品跟前的人毫无帮助。

但是，正因如此，我们将来发表很多文章是激发读者的要求，而不是满足他们的要求。因为，这是最自然不过的了，他们希望马上看到那幅被加以剖解的艺术作品，以便享受所说的那个整体，对他们读到的那些关于部分的看法进行判断。

文章的作者是为那些有的已经看过，有的将要看到艺术作

品的人而分析作品，因而他们也希望，不属于这两种情况的人也能尽可能去看作品。他们将会提到复制品，并且告诉大家，古代艺术作品的仿制品，特别是古代艺术作品本身离德国人较近的收藏地点在哪里，以此来满足真正爱好者和艺术鉴赏家的要求。

一部艺术史只能建立在最高的和最准确的艺术概念之上。只有当人们知道人类能创作出的作品当中最伟大的作品，才能描述出在艺术中也像在其他领域所发现的按时间顺序出现的心理过程。这个过程，先是单调乏味的，甚至是悲哀的有限的活动去模仿无意义的以及有意义的对象，随之对自然有了一种更加喜爱和更加亲切的感情，接着利用知识，规则，严肃和严格在有利的条件下把艺术提到最高水平，最后天才发现所有这些辅助手段就在自己周围，这些天才就创造出迷人的、完美无缺的作品来。

但是，令人遗憾的是，这种轻松愉快地创作出来的，并给人以舒适、快活和自由的艺术作品，会使那些正在奋进的艺术家形成这样一种概念，好像创作也是一件很舒适的工作。因为艺术和天才所达到的表述的顶峰看起来是轻而易举的，这就刺激后来人不愿费力工作，创作只图虚名。

这样，艺术就从它已达的高度上慢慢地跌落下来，不论在整体上，还是在个别之中。但是，现在我们要想对此建立一个直观的概念，那我们就得下到各别的个别之中，这样做并不总是让人感到舒适和富于刺激，但为此而慢慢得到的补偿却是丰厚的，那就是对整体更加准确可靠的认识。

如果说，我们观赏古代和中古时代的艺术作品所得到的体验证实了某些原则，那么我们在判断现代和最近的作品时就更需要这些原则。因为在评价活着的或者刚刚过世的艺术家很容易掺杂个人之间的关系，个人的爱憎以及公众的好恶，这样对当

代人下判断就更需要有原则。这样的研究可以从两方面进行。减少主观任意性造成的影响,把问题提到更高一级的法庭上。人们可以检验原则本身以及对它的使用。如果这样做了意见仍然不能统一,那就把有争论的地方准确清楚地标出来。

我们衷心希望,活着的艺术家能以这种方法从容不迫地检验我们的判断,假使我们提到过他们的某些作品的话。在我们这个时代,每个无愧于艺术家这个称号的人,都必须由自己的创作和思考中发展出一套理论,即使做不到这一点,也得建立一套理论的必备手段,在有些情况下只有使用这些手段才能过得去。不过,常常发现,艺术家在这条路上把原则当作适合于他们的才华,适合于他的倾向和喜爱的法则。他们遭受人类普遍遭受的一种命运。在别的部门,许多人不也是这么行事! 但是,如果我们让我们心中想的东西只是轻松愉快,舒舒服服地进行运作,那我们就不会成长发展。每个艺术家,像每个人一样,都只是一种单独的存在,他依赖的永远只是一个方面。因此,只要有可能,人就必须从理论和实践上接纳与自己的天性相对立的东西。轻松愉快的人要力争严肃和严格,而严格的人要看到还有一种轻松愉快的人;坚强的人要招人喜欢,招人喜欢的人要表现出坚强。总之,每个人看起来离他自己的天性越远,他的天性得到的培育就越多。每一种艺术都要求整体的人,艺术所能达到的最高程度就是完整的人性。

造型艺术的操作是机械的,因此艺术家的成长在他最年轻的时候理所当然总是从机械操作开始。这样,他在其他方面应当受到的教育就常常被忽略,而这样的教育对他来说理应比对别人更仔细认真,因为别人有机会从生活本身之中受益。比如说,社会交往不久就可以使一个粗俗的人懂得礼貌,繁忙的生活使最坦诚的人也变得谨慎小心。文学作品通过印刷可以拥有巨

大的读者群，因而到处都会遭人反对和斥责，与此相反，造型艺术家却大多把自己局限在一间寂静的工作室里，他几乎只同预订并花钱买下他的作品的那个人打交道，也就是说，只同一个常常只是凭病态的印象下判断的观众打交道，只同使他感到不安的内行打交道，只同对任何新东西都大加赞扬的江湖骗子打交道，而他们用于赞扬的那些套语本来是应该用于向最杰出的作品表示敬意。

我们这篇发刊词是到了该结束的时候了，不然的话，它就不仅仅是介绍刊物，而是抢先讲述刊物要讲述的内容。说到这里，我们至少指明我们打算把哪一点当作出发点。至于我们能做到和将会做到什么程度，这要慢慢地发展。我们希望，不久也能讨论文学理论和文学批评的问题。我们在一般生活中，在旅行中，甚至在日常事件中遇到的情况也不应排除在外。所以，最后我们还得谈一下眼前的一件大事。

艺术作品究竟收藏在什么地方，对艺术家的成长，对艺术爱好者的享受，从来就具有无与伦比的重要意义。曾经有过一个时期，艺术作品除了极少数移动了位置以外，绝大多数都存放在创作它们的原地。不过，现在却发生了巨大变化①，这对艺术不论在整体上还在特殊之中都带来了重要的后果。

今天，也许比任何时候都更有理由把意大利看作一个伟大的艺术博物馆，就如它不久以前还是的那样。假使能介绍一下这方面的情况②，那马上就可以看到，世界在现在这个时刻失去了什么，因为很多作品从这个伟大古老的整体中被强行夺走。

---

① 指拿破仑吞并意大利以后，于一七九六到一七九七年大量掠夺那里的艺术宝藏。

② 歌德曾计划与海因里希·迈耶合作系统地介绍意大利收藏的艺术品，后因时间关系未能实现。

在掠夺过程中究竟毁坏了些什么，这大概永远是个秘密，要在巴黎建立的那个博物馆① 几年以后才能开展。我们将向艺术家以及艺术爱好者介绍如何利用意大利和法国收藏品的方法，同时还将解答这样一个美妙而又重要的问题：其他的国家，特别是德国和英国，应当做些什么，才能在这个艺术宝藏散失的时代，以真正世界公民的精神——这种精神在艺术和科学中或许比任何别的部门更纯真——使散落各地的各种各样的艺术宝藏为大家所用，并帮助建立起一个理想的艺术博物馆，以补偿那些现在即使没有被掠夺也被毁坏的东西。

关于本刊的意图就一般地谈这么一些，真诚地希望能给予它严肃认真、善意友好的关怀。

范大灿 译

---

① 即拿破仑计划建立的法国国家博物馆。

收藏家及其亲友*

第一封信

如果说，在度过两个充满欢乐只是过得太快的日子之后，您的离别曾使我感到巨大的缺欠和空虚，那么我很快就收到的您的来信以及随信附寄的手稿则使我的心情又像您在这里时那样愉快。我又想起了我们的谈话，现在像当时一样，我感到非常高兴，因为我们作为艺术判断者在很多方面的看法不谋而合。

这一发现对我来说具有双重价值，因为我每天都既可以检验您的也可以检验我的看法，我可以从我的收藏品中随便取出一类，对它进行审视，并同我们那些理论和实践的箴言加以对照。这样做常常十分顺利，因而也令人高兴；有时也遇到一些问题，我得出的结论既不能与您的也不能与我自己本人的看法相一致。不过，事实证明，如果人们在主要问题上意见彼此吻合，那是大有好处的。艺术判断，虽然像秤一样，会左右摆动，但它

---

* 歌德和席勒多次就文中涉及的问题进行讨论，最后由歌德于一七九九年五月十二日写成此文，同年在《雅典神殿入口》杂志上发表。本文以讲故事的形式对艺术家和艺术爱好者可能有的各种爱好和倾向进行了分类和剖析。故事的中心人物是一位医生，同时也是一位艺术收藏家，其他人物是医生的两个外甥女以及收藏品的参观者，其中包含一位哲学家，一个外乡人。这位医生写信给《雅典神殿入口》杂志的发行人，讲述他的收藏品的来历以及来参观的人。信有时由医生亲自写，有时由他的外甥女写，还有一次是由那位哲学家写的。

是固定在一块结实的木头上面，因而它就不会——假使我可以继续使用这个比喻的话——像秤和秤盘那样，一放东西就同时来回摇动。

您寄给我这份样本，是想以此来增强我对您打算发表的论著所抱的希望和默默的关怀。我也非常愿意以我力所能及的方式为您的计划的实现出一份力。理论从来与我无缘，但我的经验，凡是您能用的，都可以毫无保留地提供使用。为了证明这一点，我马上就满足您的愿望。我会慢慢地向您讲述我的收藏品的来历，我的收藏中有一些东西十分奇特，因而使某些人感到吃惊，虽然由于我的收藏的名望他们是有备而来的。您当时也是这样。您对各个不同的类别都有丰富的极为罕见的收藏品惊讶不已，而且如果您的时间和喜好允许您了解我所拥有的一切的话，那您更要感到惊讶。

关于我的祖父，我至少得说，是他老人家打下了整个收藏的基础。这个基础打得如何，从您对他收藏的一切都那么关注就可以看出。您死死盯住我们家族的这根稀罕的顶梁柱，而且对他是那么倾慕和喜爱，因而您对别的收藏品的不公正态度并没有使我觉得不舒服，我高高兴兴地同您一起观赏那些就它们的价值，就它们的年代以及就它们的来源对我来说也是神圣的作品。人身上常常同时存在两种喜好，即对有教养者的爱和收藏精神；这两种喜好到底朝什么方向发展，这很大程度上取决于人的性格。而且我还要说，此外艺术爱好者也受他所处的时代，受他生存的环境，受他同时代的艺术家和艺术商，受他首先访问的国家，受他与之有某种联系的民族的制约。总之，他受千千万万这样一些偶然的制约。这一切为什么不会同时发生！其结果就是艺术爱好者不是扎扎实实就是粗枝大叶，不是思想自由就是头脑狭隘，不是统览全局就是一叶障目。

我的祖父能生活在一个最好的时代,生活状况极佳,从而能买到现在任何一个私人都几乎无法得到的东西,这是运气。他购买时的账单和信件现在还在我手里,价格无法同现在相比,现在所有国家对艺术的爱好都更为普及,因而价格大大提高。

是的,这位受人尊敬的人的收藏,对我,对我的其余的财产,对我的社会地位,对我的判断所具有的意义,犹如德累斯顿的收藏对德国的意义一样①。也就是说,对年轻人来说,它是真正知识的永恒的泉源;对成年人来说,它是情感和美的原则的增强剂;对每个人,甚至对那些只是最粗略地匆匆一瞟的观众,它都能起到有益于身心健康的作用,因为优秀的作品并不仅仅是对内行里手起作用。我的先生,您当时说,我的祖先传下来的这些作品,任何一件都不比王室的珍藏稍有逊色。您这么说并没有使我感到骄傲,而只是使我感到满意,因为暗中我自己也曾大胆地下过这样的判断。

这封信该结束了,但我的打算并没有完成。我是在闲聊,而不是在讲述。不过,这也可以看出,一位老人的心情非常之好。我还没有来得及告诉您,舅舅和外甥女们衷心地问候您。尤其是尤莉娅,她比以往更经常更积极地打听已经拖了很久的德累斯顿之行,因为她希望,在路上能再次遇到她十分崇敬的那些新结交的朋友。她的任何一个老朋友,都不会比她舅舅更真诚地签署

永远忠于您的人。

① 德累斯顿画廊是当时德国最著名的画廊。

第二封信

那个带着我的信到您那儿的年轻人，受到您的热情接待，这使我感到双重的高兴，一来您使他度过了一个快活的日子，二来您通过他给我带来了关于您本人、关于您的近况以及您的工作和打算的生动的口头报告。

他一回来就兴致勃勃地谈论您，这表明他在离开这里这段时间里发生了多大变化。他上大学时，抱着很大希望。他中学毕业时，就精通希腊文和拉丁文，掌握了这两种文学的重要知识，通晓古代和现代历史，精通数学，具备了成为一名优秀教师所需要的一切。可是，当他回来时，却成了一名哲学家，这使我们忧伤之极。他钻研的首先是，而且甚至仅仅是哲学。我们这个小小的群体，包括我在内，都好像没有特殊的哲学天赋，因此同他谈起话来我们都感到非常尴尬。我们懂得的，他不感兴趣；他感兴趣的，我们不懂。他说的是一种新式语言，我们年纪太大，学不会他说的这种语言。

哲学，尤其是现代哲学，是一种多么奇特的东西！深入自己本身之中，捕捉自己的精神的种种活动，把自己的所有情感和思想都藏匿起来，为的是更清楚地认识对象！这是正确的道路吗？这不是些疑心病人吗？他们认为，他们看事情比别人看得清楚，因为他们总是挖掘自己和折磨自己。是的，我觉得，这个哲学就是疑心病，给它一个堂皇的名字，是一种错误的喜好。请您原谅一位老人，一个开业医生。

不说这些了！政治不曾损害我的幽默，哲学也肯定不会。因此，赶快到艺术中躲避，赶快讲我答应要讲的故事，以便使这封信不要正好缺了所以要开始写它的那个东西。

祖父过世以后，我父亲才表现出他只对某一类艺术品有坚定不移的兴趣。他喜欢对自然景物的精确模仿，这种模仿当时由于有了水彩而达到了很高的水平。最初他只是购置这一类的画，随后他就雇了几位画家，他们必须以最高的精确程度为他画鸟儿，花卉，蝴蝶和贝壳。所有在教堂里，花园里以及田野上出现的值得注意的东西，没有一件没有用画笔画在纸上。因此，他就保存下了各种东西不同的标本，依我看，研究自然的人一定对此感兴趣。

慢慢地他又进了一步，水平提高了，对肖像画产生了兴趣。他爱他的妻子，爱他的孩子，他重视朋友，因而他有收藏肖像画的天禀。

您大概还记得那些用油彩画的和画在铜版上的小型肖像画。最初，画家是为了休养身心，也许是出于友情，而制作这些画的，后来就形成了一种值得称道的习惯，一种艺术家特别重视的独特的绘画。

这种尺寸有其特有的长处。一幅与真人大小一样的肖像画，即使是只画一个头或一个肘，所占的地方，同它所带来的乐趣相比，也显得太大。每个有感情的人，每个生活富裕的人，都想让人把自己以及自己的家庭画出来，而且要画出自己以及家庭成员在生命的不同时期的情况。如果一位机灵的艺术家在一个很小的地方就能把他们画出来，那样占的地方就会很小，而且甚至还可以把他的好朋友也画在他的周围，他的后代也总可以找到一块小地方存放这样的画。与此相反，一幅大型肖像画，一般来说，特别是在近代，总会随着主人让位于继承人而消失，而且时尚发生了巨大变化，因而甚至一幅画得很好的祖母的画像，也不可能与孙子们家里墙上的裱糊纸，家具以及其他装饰品相协调。

然而，艺术家依赖于他那个时代的艺术爱好者，就如同艺术爱好者依赖于艺术家一样。那位几乎只懂得画小型肖像画的优秀画家去世了，又来了一位画家，他画与人体大小一样的画。

我的父亲早就希望身边能有这样一位画家，他的喜好是要看到自己和家庭成员与自然大小相等的画像。因为既然每个画出来的鸟儿，昆虫，都是经过精确测定，除了具有通常的真实性以外，就是按照尺寸它们也与对象一模一样，他自己本人也希望，画在画布上的他能与在镜子里看到的他完全等同。他的愿望终于实现了，一个精巧的人出现了，我们家的人很乐意他能在我们家呆一段时间。我的父亲长得很帅，我的母亲是位有教养的夫人，我的妹妹的姿色和魅力超过了她所有的女同胞。开始画像了，而且每个人画一次还不够。尤其是我的妹妹，正像您看到的，带着不同的面具，画了一次又一次。本来还准备画一张全家的肖像画，但由于大家无论就创意还是就组合都未能达成一致意见，因而只画到素描阶段就停了。

总的来说，我父亲一直不满意。这位艺术家是在法国受的教育，画的画和谐、巧妙，显得很自然；但是，若严格地与原物相比，这些画就有许多缺憾。另外，这位艺术家为了取悦我的父亲就唯命是听，结果有一些画完全画砸了。

出乎意外，我父亲的愿望终于完全实现了。艺术家的儿子，是个很有天赋的年轻人，从小就在他将要继承其财产的叔叔，一个德国人那里学画画。他来看他父亲，我父亲发现他是一个能完全满足他的要求的天才。马上就让他给我妹妹画像，他画得那种精确简直令人难以置信，最后画出来的画虽然并不典雅，但倒也真实，自然。画面上的妹妹，就像她平常走进花园那样，褐色的头发，一部分耷拉在前额上，一部分向后编成一根很硬的辫子，并用一根带子往上扎起来；臂上挎着太阳帽，那上面插着父

亲特别喜欢的最好看的郁金香，手里拿着一个桃子，这是今年才开始结果的一棵树上结的。

幸运的是，这一切合在一起非常真实，一点也不乏味。我的父亲高兴极了，老画家也高高兴兴地把位子让给他的儿子，而他儿子的工作在我们家开辟了一个崭新的时代，我父亲把它看作他一生中最快活的时期。每个人连同他平常所干的一切以及他周围的一切都画在画布上，关于这些画我就不必向您多说了。您大概没有忘记我的尤莉娅那股可爱的忙碌劲儿，她为了让您确信模仿具有最高的真实性，她几乎把所有画上画的东西都一件一件拿到您的面前，只要这些东西还在家里。拿到您面前的有祖父的鼻烟盒，他的大型银质怀表，他的头上镶有黄玉的拐杖，祖母的针线盒以及她的耳环。尤莉娅甚至还保存下来一件象牙玩具，画中还是孩子的她把它拿在手里。她以这种姿势站在画的旁边，那件玩具同画上的一模一样，只是姑娘本人同画上的不一样了。当时我们看了以后那欢快的样子，我至今还历历在目。

除了全家人以外，几乎所有家里的东西一年也要画一次。年轻艺术家的工作并不总是那么其乐融融，因此他常常瞟我妹妹一眼以振作精神。所以，这等于是一种疗养，而且如果他觉得在我妹妹的眼中找到了他要寻找的东西，那医效就更大。这两个年轻人打定主意，同生死，共命运。我的母亲支持他们的爱慕之情，父亲也感到满意，因为这样家里就有了一位他几乎不能缺少的天才。

大家商定，这位朋友先在德国做一次旅行，征得他叔叔和父亲的同意，然后再在我们家永远落户。

事情很快就谈妥了。虽然他很快就回来了，但他还是带了一大笔钱，这是他在各个宫廷挣的。幸福的一对结合了，我们全

家人都很满意，一直到有关的人去世为止。

我的妹夫是个很有教养的人，生活中也很随和。他的才华，令我父亲满意；他的爱，让我妹妹满意；他的友善，使我和家里其他人感到满意。他夏季外出旅行，挣了钱再回到家里，冬季与家人在一起，他给他的妻子和女儿画像，一般一年两次。

他画的一切直到细枝末节之处都那么逼真，到了以假乱真的地步，因而我父亲就想到一个奇特的主意。这个主意如何化为现实，我必须给您描述，因为我要讲述的那幅画已不复存在，不然的话我早就拿给您看了。

挂着最精美肖像画的那间屋子，实际上是楼上一排房子的最后一间。在那间房子里，您大概注意到，有一扇门，它看起来好像通向远处，但实际上它是闭着的。如果把它打开，人们看到的则是一种使人感到意外而不是令人喜悦的东西。我的父亲仿佛是挽着我母亲的臂膊从里面走出来，这种情景让人大吃一惊。所以有这样的情景，一方面是由于环境，另一方面也是由于艺术。画中的父亲，穿着他平常穿的衣服，出席了宴会，参加了聚会以后回到家里。这幅画是就地当场精心绘制的，从某一角度观察身段，严格遵守透视原则，以最大的细致绘制衣服，使它们达到最佳效果。为了使光线从侧面射入，把一个窗户的位置挪动了一下，一切的安排都是为了给人一种完美的错觉。

不过，遗憾的是，最大限度接近现实的艺术品，不久也将遭受现实的东西所遭受的命运。绷平纹亚麻画布的框子被固定在门框里，因而就受到一堵潮湿的墙的影响；特别是因为门总是关着，挡住了所有的空气，这种影响就更厉害。这间屋子一冬也没有打开过，因而经过一冬之后，人们发现，画中的父亲和母亲全毁了，再加之在此之前他们故去，我们就更感悲伤。

不过，我还得回过头来讲，因为我必须讲讲我父亲生活中最

后的欢乐。

所设想的那幅画完成以后，看来再也没有什么东西能增强他的这种喜悦了，但实际上还有一件使他感到高兴的事。有位艺术家来到我家，他建议以自然形态把全家人浇塑成石膏像，然后再用自然色塑成真正的直立的蜡像。他随身带着的一个年轻的帮工的画像表明这位艺术家有这样的才能，我的父亲决定让他进行这项工作。工作进行得很成功，艺术家最精细地，最精确地模仿脸和手；给蜡像还带了一副真正的假发，穿了一件锦缎的睡袍。因此，现在善良的老人还坐在一块幕布后面，在您面前我不敢把它揭开。

父母死后，我们在一起的时间并不长。我的妹妹正当年轻漂亮的时候就去世了，她的丈夫画了一张她在棺木里的画。由于悲伤，他无法画他的女儿们，她们长大以后仿佛双倍地展现出母亲的美貌。他常常把他夫人留下的而且经他精心保存下来的小用品聚拢在一起，画成静物画。这些画的精确性达到了无以复加的地步，他把它们赠送给他旅行时交下的朋友。

看来这样的悼念也使他得到了提高，使作品有了意义，不然他只画那些实际现存的东西。这些小型的无声的画并不缺少联系和语言。在一幅上，从那些用品中，可以看出所有者的虔诚，因为从画中可以看到一本红色天鹅绒包装的并有烫金书脊的赞美诗歌集，一个编织的非常好看的并带有带子和流苏的袋子，她平常施舍的东西就装在这个袋子里，一个她死前吃晚餐用的圣杯，她死后她丈夫用它换来了一个教堂的更好的圣杯。在另一幅画上，人们看到一块面包旁边还放着一把她平常用来给孩子们切食物的刀子，一个存放她春天播撒的种子的小盒，一本记载她的开销和各种小事的日历本，一个刻有她亲笔签名的玻璃杯，一件祖父送给她的礼物，这件礼物虽然容易破碎，但它存在的时

间比她本人还长。

他依然按通常的习惯进行旅行，生活方式也照旧。只因为他总是能看到引起回忆的东西，而这些东西又使他想起难以忍受的损失，因而他的情绪无法恢复原状，有时会有一种无可名状的思念。他画的最后一幅静物画中的东西是他自己的小物品，这些小物品通过特殊的选择和安排，暗示短暂与分离，持续与结合。

我们发现，他在画这样的画之前，有时沉思和停顿，平常他并没有这样的习惯，而且往往情绪激动，泪流满面。请您原谅，今天只能写到这里，我不能再沉溺于这样的回忆，我应当回到这一回忆使我脱离开的那种状态。

不过，这封信不能以这样悲哀的结尾到达您的手中，我把笔交给我的尤莉娅，让她给您说。

我舅舅把笔交给我，要我以优美得体的话语向您说他是多么忠于您。他一直保持过去美好时代的习惯，认为在信的结尾以优美的鞠躬向朋友告别是一种义务。我们受的教育就不同了，我们觉得，这种屈膝礼很不自然，也不够真诚。说一声再见和思想中握手就足够了，除此之外的事情我们觉得很难办到。

我怎么做才能以符合一个听话的外甥女身份的方式完成舅舅的委托，也就是他的命令呢？万一我想不出优美得意的话语怎么办？如果我向您保证，外甥女像她们的舅舅一样忠于您，您觉得这够优美得体吗？他不让我看信的最后一页，因而我不知道，他讲了我哪些坏话或好话。也许我太虚荣了，居然会想到他曾讲到我。他允许我看了信的开头，我发现他在那里想给我们那位善良的哲学家抹黑。这位年轻人真诚地热爱和尊敬您和舅舅，仅仅因为人家坚持走他自己认为他能够得以成长的道路，就

那样严厉地责备人家，我舅舅这么做既不礼貌也不公道。正因为我们妇女看问题不那么片面，喜欢公正地看待每个人，因而有时候我们看问题就比男人们清楚。您老实告诉我，是不是这样。这位年轻人确实健谈，善于交往。他也同我谈话，虽然我一点儿也不懂他的哲学，但我觉得，我懂得这位哲学家。

不过，归根到底，我对他的看法不错，是由于您的原因。是他带来的那卷铜版画以及他转达的您的那些友好的话语，使他立即受到了最好的接待。

我真不知道，为这些纪念品，为这样的好心，如何感谢您才好，因为我觉得，在这些礼物的背后好像隐藏着一种小小的恶意。您把我的朋友菲斯利工作室里的这些像女精灵一样的幻景，稀奇古怪的女妖和鬼怪寄给我，是不是想嘲笑您恭顺的女仆呢？可怜的尤莉娅怎么会因为某些奇怪的东西，某些风趣的东西刺激了她，因为她喜欢看奇妙的东西，因为这些相互交错，变动不已的梦幻被记在纸上，就高兴不已呢！

总的来说，您使我十分高兴，虽然我看到我把您当作我的第二个舅舅是自讨苦吃。仿佛第一个还不够我受的！就是第一个也是不遗余力地想开导孩子们懂得消遣是怎么回事。

我的姐姐对付这种说教比我强，她根本不为所动。而且因为在我们家里必须喜好艺术，因而她只喜欢优雅的东西和人们在自己周围总乐于看到的东西。

她的未婚夫（您路过这里的时候还没有决定的事情现在已成事实）从伦敦给她寄来画得最好看的铜版画，她对此非常满意。但是，这不也是那种带着淡红色的蝴蝶结和淡蓝色的披纱的个子高高的，穿着白衣服的美人吗？这不也是拥有胖乎乎的孩子和有教养的丈夫的那些兴趣广泛的母亲们吗？假使这一切都装在一个框架是硬木的玻璃框里，配上金属细棍（这也一同寄

来了)，挂在淡紫色的墙上，用以装饰年轻妇人的闺房，我当然不能把蒂坦尼霞同她那些在变形以后的克劳斯·蔡特尔周围活动的仙女们混为一谈。

这看起来，好像我是在责备我的姐姐！因为，要想使自己平静，最聪明的办法就是不要让别人觉得自己无法忍受。这封信终于到了该结束的时候，而这张信纸也无意中写到了快到最下面，剩下的地方刚够写三月十日和签您忠实的朋友的名字——尤莉娅——，她衷心地向您说再见。

第三封信

尤莉娅在她最后写的附言中曾谈到那位哲学家，遗憾的是，她的舅舅还是不能同意，因为这个年轻人不仅坚持一种我一点也不明白的特殊方式，而且他的精神所探讨的那些对象都是我既没有多想也根本没有想到的东西。通过我的收藏我几乎同所有的人都建立一种关系，同他就是在我的收藏品中间也找不到一个共同点。甚至对他平时本来还很关心的历史古董，他也完全没有一点兴趣。他特别用心研究的是我并不关心因而知之甚少的伦理学，他的下一个研究领域是自然法，而我认为这东西并不是非有不可，因为我们的法庭是公正的，警察是精干的。他的远景目标是研究国家法，我年轻时由于叔叔的误导曾经学过它。他对消遣漠不关心，而我对此非常重视。因此，我无法把他当作高尚的人加以尊敬，无法把他当作好人喜爱他，无法把他当作亲属鼓励他。我们彼此间没有什么话好说，他面对我的铜版画沉默不语，我的绘画不能激起他的热情。

每当我作为德国喜剧中的真正舅舅像现在这样，向您，我的先生，发泄我的不快时，经验就又把我拉住，让我回忆起，如果夸

大了把我们彼此分割开来的特点，那并不是与人建立联系的正道。

因此，我宁肯耐心等待，看看将来能有什么变化。现在我不想再耽误我向您承担的义务，要继续向您讲述创立我的收藏的那些人。

我父亲的兄弟是个军官，在军队他忠贞不贰地服役以后，又在不同的国家部门工作，最后还处理过一些极为重要的事件。他几乎认识当时所有的诸侯，并且由于他收到的礼物都装有珐琅和瓷器制成的这些诸侯的肖像，因而他对这类艺术品也产生了兴趣。他逐步地从金匠和宝石商那里购进死去的和活着的权贵们的肖像，当金盒和宝石镶嵌又回这些人手中时。这样，最后他还拥有了他那个世纪的豪华肖像画的挂历。

因为他常常旅行，他把他的宝藏总是带在身边。而且他可以把他的收藏放在一个很小的盒子里。除非一位活着的或故去的人的肖像从某个珠宝画里落入他的手中，不然他是绝不肯打开他那个装收藏品的盒子的。自己独有是他的收藏特点，它把分散的东西集中起来，绝不让别人观赏，因为那样的话，仿佛就会取消和消除占有者对某一贵重物品的喜爱。

在这些肖像画中也有画整个人体的，比如画一个公主，喻意性地把她当作猎人或者仙女。他的兴趣从肖像画又扩展到同类的其他小型绘画，不过他更看重的是绘制的外在精美，而不注意这类艺术也能达到的艺术目的。这一收藏中最精美的部分，您已经观赏过了。其中只有少数几幅是我添加进去的。

现在终于该谈谈我自己了，我是这份闻名遐迩，倍受赞扬的收藏的现在的、轻松愉快的拥有者，但同时又是对这些收藏品常常感到厌烦的管理者。要谈我自己，首先要指出，我们喜好从小就与我叔叔的，甚至我父亲的爱好截然相反。

究竟是我祖父更为严肃的倾向遗传给了我，还是正如在孩子身上常常看到那样，我自己出于反抗的精神有意不听话，走上了背离父亲和叔叔的道路，我无法肯定；不过，有一点是肯定的，如果说，我的父亲想通过最精确的模仿，通过最细致的绘制，看到艺术品与自然品完全一致；如果说，我的叔叔认为一幅小小的画只有当它能被最精确的点分割成无限才有价值，他手中总是拿着一架放大镜，相信通过它就可以放大这样一幅画上的奇迹；那么，我与他们不同，艺术作品给我的乐趣仅仅在于，当我看到眼前的概略图时，我的思想马上开通，一幅将要完成的画就活生生地展现在我的眼前。

我祖父的收藏中就是这样一类的优秀画，它们使我懂得，概略图也可以画得既精确又有思想。正是这些画激起了我对艺术的爱好，但它们并没有主导我的艺术爱好。那些大胆地抹去的东西，那些肆意涂掉的东西，那些强行所为的东西，令我神往；甚至用几笔就画出来的像象形文字一样的人物，我也能解读，并给予高度评价。我的收藏就从这样的画开始，而且是从小开始，长大了还继续这样做。

这样一来，我就总是与父亲，妹夫和叔叔发生矛盾，而且由于谁也不懂得如何向对方靠拢，矛盾更长久，更牢固。

虽然正如说过的，大多数情况下我只赏识思想丰富的手笔，但也不可能不出现这样的情况，一些已经绘制完毕的作品也成为我的收藏品。虽然我自己没有觉察到，但我还是学会欣赏一个思想丰富的草图如何成功地变成思想丰富的作品。我学会了尊重已经固定的东西，虽然我始终坚持，就是最固定不变的线条也应该被感觉到，这是不可缺少的要求。

我的收藏中至今还保存着意大利的各个大师亲身刮擦过的作品。正是这些作品使我产生了上述看法，使我走上了正路，及

早有了另外一种爱好。

我希望我的小小收藏能有两大特点，即有序和完整。我读艺术史，按照画派、画家和年代放置我的画；我做卡片，我可以自夸地说，凡是我知道名字，了解其生活状况的画家，我都要设法弄到他的一幅画，以便不仅用言词来重复别人对其功绩的评述，而且要亲眼实实在在地看到他的功绩。

当我要上大学时，我的收藏，我的知识和我的倾向就是这个样子。

我希望我将来能学医学这门学科，正是这一喜爱使我远离了一切艺术作品，接触到新的事物，开始了新的生活，结果是对艺术的爱好被挤压到心灵深处。我只是偶然有机会，欣赏一下我拥有的最精美的解剖学的、心理学的和自然史的插图。

在我大学即将毕业之前，出现了一个新的、对我的一生起了决定作用的前景，我找到机会去德累斯顿参观。当我在这个画廊的殿堂里慢步穿行的时候，我是多么着迷，简直是如痴如醉！有多少期待变成了实在的观赏！我的历史知识中哪个缺陷没有得到补偿！我对那壮丽的阶梯式的艺术大厦的了解扩大了多少！回想起有一天将归我所有的家族收藏，是多么自鸣得意，最愉快的感觉相伴而生，因为如若不是在我出生之前就已注定要成为一个艺术爱好者和艺术收藏家，那我要是成不了艺术家，该多么绝望。

其余的收藏对我有过什么影响，我为了不只是停留在知这个阶段上还做了些什么，我的艺术爱好同我的所有工作是如何同时进行的，这种爱好如何像守护神一样陪随着我，所有这些问题我就不想对您絮说了。只提这么一点：我所有的能力都用到我的学科上，用到从事这门学科的活动上，我行医几乎占据了我的全部活动时间，但是这种完全是另一种性质的工作看来只是

增加了我对艺术的爱，增加了我收藏的热情。

您了解我以及我的收藏，因而其余的情况您就很容易设想。

当我父亲去世，这些宝藏归我的时候，我已经有足够的修养，来填补我自己发现的欠缺，而且我不是作为收藏家，只是因为有欠缺就去填补，而是作为行家，因为值得填补才去填补。因此，我至今还认为，我发现我的喜爱与我认识的许多诚实的人看法一致，这表明我走的道路是对的。我没有去过意大利，但我尽可能培育我的审美趣味具有普遍性。现在情况如何，您不可能不明白。我不想否认，我的喜爱在某方面还可能而且应该进一步净化，但谁愿意以完全净化了的爱好去生活。

关于我自己，这次就谈这些，而且永远也只谈这些。但愿我的自我在我的收藏中得到满足！乐于奉告和善于接收，这是谁也不会像下面签名的那个人那样热忱地、并带着喜爱和信任向您呼喊的口号。

真诚地忠于您的人

第四封信

您，我的先生，又一次令人信服地表明您对我的友好怀念，您不仅如此迅速地寄给我《雅典神殿入口》杂志的最初几期，而且除此之外，还告诉我手稿中写的一些东西。这些东西，尽管有点冗长，但却使我更清楚地知道了您的意图，使我更生动地了解了起了什么效果。您极其诚心友好地对我上一封信结尾的呼吁做出了回应，我感谢您对我写的收藏简史的积极反应。

您那些已经印出来和已经写出来的文章，使我和我的家人又回到您当时带给我们的美好时刻。那时尽管是个恶劣的季节，您为了见识一下一个私人收藏还是绕道而来。您对这个收

藏的某些部分赞不绝口，您毫不犹豫地向收藏的主人表示了诚挚的友情，他因此感到十分高兴。我在您的文章中又找到您当时发表过的基本原则，又找到了您当时正在考虑的一些想法。由此可见，您坚定不移地坚持自己的道路，您是走在前面的人。因此我想，听听我在我的圈子里过去和现在的情况如何，您不会没有兴趣。您的文章鼓舞了我，您的信向我提出了要求。我的收藏史现在在您手中，在此基础上我还可以继续写下去，因为我必须向您诉说我的一些愿望，我的一些自白。

在观赏艺术作品时，心中总要有一个很高的，难以企及的观念；在判断艺术的成就时，要设置一个伟大的标准，这个标准应当是按照我们所知道的作品中最优秀的作品订出来的；要积极地寻找最完善的东西；要永远提醒艺术爱好者和艺术家泉源在哪里；要把他们放在高的基点上；不论是研究历史还是研究理论，不论是在做判断还是在实践中，都要追求一种终极的东西——以上这些努力是可敬的，美好的，这样做不会没有好处。

可是，硬币检验员却千方百计纯化贵金属以便把纯金和纯银的某一特定重量定为衡量他所能看到的一切合金的决定性的标准！然后，就想加多少铜就加多少，就增加重量，减低价值，就按照传统称为硬币，称为银器，一切都做得精美绝伦！但一旦用试金石，用熔化坩埚，对内在价值进行决定性的测试，就可能出现成色最低劣的硬币，甚至会出现出自施瓦本－格明德的劣质金器和银器。

我做上述比喻，并不是想以此来责备您过于严肃，过于严格，而是想提醒您注意艺术家和艺术爱好者为了过普通生活就不能缺少那些处于中间地位的东西。

不过，我不能直接提出这样的意愿和建议，在我的思想中，在我的心中，我还有别的考虑。我必须公开表明我的观点，而且

只要我不觉得同您的友谊是不值得的，我就不会收回我的自白。这不会伤害您，甚至也不会惹您生气。因此，我要大胆地说！每个进步都是大胆的行动，只有大胆的人才能真正前进。您现在就赶快听我讲，以免您认为我要讲的比实际更重要。

收藏的主人虽然乐于展示他的收藏品，但如果必须过于频繁地展示，他就会慢慢地变得狡猾，虽然在其他方面他依然那样善良，那样和善。他看到，完全陌生的人在观赏他自己十分熟悉的收藏品时说三道四，即兴发表他们的感想和看法。面对一个陌生人发表自己对政治的看法，并不总是有必要，如果聪明的话，就不这么做。但是，艺术作品却具有挑动性，面对它谁也不会因感到害羞而不愿启齿，谁也不会对自己的感觉产生怀疑，而且这也没有什么不对。谁要是对自己判断的正确性也不表示怀疑，那就不一定全对。

只要我拥有我自己的展厅，如果有人相信我懂得如何判断我的展品的价值，我就会感到莫大的荣幸，觉得他是独一无二的人。他若对我这样说："我的时间很短，每一部分您都挑最好的，最值得一看的，最稀罕的给我看就行了！"我会感谢他，同时对他说，他是第一个这样做的人；我希望，他的信任不会使他后悔，至少他应当看起来十分满意地离开我这儿。我并不是想说，他是个特别的行家或者爱好者；也许正好是他的这种举动证明他多少有点不在乎；也许我对那种喜欢个别的人更感兴趣，而对只赏识整体的人却不以为然。总之，这个人值得一提，因为他是第一个同时也是最后一个，没有遭受我那暗中算计的人。

因为就是您，我的先生——我坦白承认——也给我内心的幸灾乐祸提供了不少养分，但我对您的尊敬，对您的爱并没有因此受到损伤。不仅仅是，我让姑娘们离开您（请您原谅，每当您对我们刚刚看过的旧式柜子和青铜器的门垂涎三尺，而门又再

也打不开时，我就暗地发笑。孩子们出去了，他们把早餐酒和面包干留在桌上。是我示意她们出去，因为我想专心致志地观赏我的古玩。请原谅我的这些自白，您还想得起，第二天早晨我尽量补救，在花园我不仅让您看了画出来的家庭成员，而且向您介绍了活生生的家庭成员。在眺望周围迷人景色的同时，还让您享受到愉快交谈的快乐。)——我刚才说，不仅仅是，现在必须重新开头，因为插入很长一段套句使我十分厌烦。

您来到我们家时，就对我特别尊敬，您大概以为，我会同意您的观点，凡是您赏识的艺术作品我也一定特别赏识。我可以说，我们的判断在大多数情况下是吻合的，偶尔也能发现一种过激的偏爱，甚至是一种偏见。我不管有没有偏见，您对各种不显眼的东西的那种专注使我对您十分感激，我自己只注意它们的数量而忽略了它们的价值。

您走后，您仍然是我们议论的话题。我们拿您同其他顺便走访过我们的外人进行比较，并由此对我们家所有的客人进行了更为普遍的比较。我们发现，各个人的爱好和思想有很大的差别，不过在不同人的身上又表现出某些共同的喜好。我们开始把喜好相似的人汇集在一起，登有客人名字的来客簿帮我们回忆。就是将来，我们也不再狡猾，而是要留心。我们要更精确地观察客人，把他们编入其余的组别。

我一直在说“我们”，因为这次像以往一样，把我的姑娘们也算在内。尤莉娅特别活跃，她运气很好，她总能让她的客人各就各位，因为女人天生就有准确认识男人爱好的本领。卡罗琳娜就有些不同了，她的朋友中谁要是不愿主动积极地赞扬她那些用以装饰她那静静小室的英国黑色艺术的精美的和稀有的作品，她就不想把他算作最好的朋友。您也属于这一类，不过，感觉上的这种缺陷在这位善良的孩子那里并没有给我造成太大的

损害。

我们首先谈到这一类艺术爱好者是很自然的，因为确有这样的艺术爱好者，而且如果仔细观察一下，还为数不少，假使人们不带偏见的话，不去考虑他们是上还是下，是多还是少，是天真烂漫还是老成持重，是一成不变还是机动灵活。因此，我希望，你们的《雅典神殿入口》能办好，因为我不仅猜测你们是一些志同道合的人，而且我知道你们是一些志同道合的人。

因此，如果说，根据这一精神，我不能责备您对艺术的严肃，您对艺术家和艺术爱好者的严格，但考虑到将要读您的文章的那些人，而且假使读您文章的人只是那些看过我的收藏的人，那我就必须希望您对艺术家和艺术爱好者的态度更好一些。一方面，您对所有的艺术门类都应该采取开明自由的态度，即使是最狭隘的艺术家和艺术爱好者只要不是莫名其妙的狂妄自大，胡作非为，就应当予以肯定；但是，另一方面，我也要向您大力建议，要同那样一些人进行斗争，他们从狭隘的观念出发，以不可救药的单一性把艺术中被人推崇和受人保护的部分当作整体看待。为此目的，请让我们建立一种新型收藏，它收藏的作品不是由青铜和大理石，由象牙和银子做成的，而是能展现出艺术家，行家、尤其是艺术爱好者的特色的作品。

当然，我现在寄给您的只是最简单的草案，由此将要取得的结果只能压缩到最低限度。我的信已经够长的了。我的导言十分详细，最后的结尾请您帮助我完成。

我们这个小小的团体，像通常一样，只是到了后来才注意到自己本身，不久我们在我们家里将为几乎所有属于不同类别的人找到一个伙伴。

确实有我们称为模仿者的那种艺术家和艺术爱好者，实际上本来意义上的模仿，如果从一个很高的和可以测定的点来看，

是他们的唯一目的，是他们的最高喜悦。我的父亲和我的妹夫就属于这类人。我父亲对艺术的热爱，我妹夫从事的艺术，除了这一点以外几乎没有任何别的要求。只要模仿出的东西还没有达到可以取代被模仿东西的程度，模仿就不能停止。

因为这需要高度的精确性和纯正性，因而他们就与我们称为点画主义者的那类人很相似。点画主义者最突出的长处不是模拟，而是制作。他们最喜爱的对象是那种他们能画出最多的点和线的对象。看到这类人，您立即就会想起我叔叔的艺术爱好。属于这一类的艺术家，追求的仿佛是要无限填充空间，从感性上让我们相信，物质是可以无限分割的。有这样才能的人是很值得赞赏的，如果他把一个高贵的，一个有价值的人的画像缩小到如此程度，以致我们也能看到我们的心认为是珍贵的东西以其全部外在的特点与其他珍贵的东西一起出现在我们眼前。

自然史的存在也是靠了这些人。

在我们谈论这类人的时候，我必然会想到我自己，我早年的爱好实际上与他们完全相反。前一类画家画了很多点和线但常常效果也许并不很大，与他们相反，另一类画家试图画了几笔就取得很大的效果，这类画家我们称为概略图画家。也就是说，这当然不是指那样的画家，他们先草拟一份他们要完成的那部作品的总的构想，以便供自己和别人判断，所以，他们总是先画草图。但是我们所说的概略图画家则是这样的人，他们的才能超不过画草图的阶段，他们从来没达到艺术的结尾，即实际的完成，这就像点画主义者常常不知道艺术的真正开始是虚构，想象一样。因此，我们这样称呼他们是对的。

概略图主义者大多想象太多，他们喜欢诗意的，甚至是幻想的对象，在表达时总是有点夸张。

他们很少犯过于柔弱或没有意义的错误，不过这一特点常

常与很好的绘制有密切关系。

卡罗琳娜立即声明，她喜欢那些柔弱、殷勤、优美占统治地位的画，并且郑重其事地提出抗议，不能给这类画家起绰号。相反，尤莉娅对她自己以及她的朋友，即那些诗意盎然，想象丰富的概略图画家的命运则漠不关心，听任别人严格地还是自由地进行判断。

从这些喜欢柔弱的画家，我们自然就想到早年伟大画家们的木刻和铜版画，他们的作品尽管严肃、生硬、呆板，但由于有一种粗犷的和确定不移的特征而总是让我们喜欢。

我们还想到其他一些类型，不过也许可以把它们归入我们前面提到的那些类别之中，比如说，漫画家，他们只搜寻极其可憎的，肉体上和精神上丑恶的东西；即兴画家，他们以娴熟的技巧和神奇的速度即兴设计一切；学者型的艺术家，他们的作品不加注释别人看不懂；学者型的艺术爱好者，他们连最简单，最自然的作品也不能不加评述。还有其他许多别的类型，我将来再详细讲。今天就写这些，并且希望，如果我的信的结尾能给您机会，取笑我的狂妄，那么就请您原谅我在信的开头的胆大妄为，取笑尊敬的朋友们一些讨人喜欢的弱点。如果我的放肆不使您反感，那您就以牙还牙，请您责备我，请您也让我看到自己的特点，这样我会加倍感谢您。

永远忠实于您的人

第五封信

您的复信那样明快，这向我表明，信到您手里时，您心情极佳，上天给您的这一美妙的天禀并没有减弱。您的来信，对我来说，也是在愉快的时刻收到的愉快的礼物。

如果说，幸福常常是单独出现，而且比不幸要少见的多，那么这次我却体验到了规律中的例外。再也没有比您的复信更受欢迎，更有意义的了。您对我的奇特的分类发表的评论，如果不是正好在像已经发芽的种子落入肥沃的土地的那个时刻做出，是不会那么迅速就开花结果的。因此，请允许我，给您讲讲昨天发生的故事，以便让您知道，与您复信中的群星成功地相汇合的在我心中升起的那颗星是一颗什么样的星。

昨天，我们家来了一位外地人，他的名字我已经知道。而且早就称赞他是一优秀的内行。他来到我家，我十分高兴。先是一般地向他介绍了我的收藏，然后让他挑选，并把他挑出来的画拿给他看。我不久就注意到，他有一双训练有素的眼睛，能鉴赏艺术品，尤其是艺术品的历史。他能识出大画家和他们的弟子；遇上有疑问的画，他能清楚地说出他所以怀疑的理由，他的谈话使我非常高兴。

如果不是打定主意充分听取人家的意见，因而从他一踏进我们家门我的心情就比较平静，也许我会被他吸引，向他滔滔不绝地讲述我的看法。他的许多判断与我的相吻合，听了他的一些判断，我不得不赞叹他那双敏锐的、训练有素的眼睛。他最使我感到意外的是，他对一切矫饰派画家抱着一种坚持不移的仇恨。这使我为我的一些心爱的画感到遗憾，因而也就更促使我去研究这样一种憎恶自何而来。

我的客人来的很晚，天黑了，我们无法再看下去。我带他到了一个小吃店，我已把我们的哲学家请到这里，因为他的观点已经与我的有所接近，怎么会请他，我顺便给您讲讲。

上天预见到男人们各有各的特性，幸运的是它也准备好一种手段，既可以把他们合起来也可以把他们分开来。我们的哲学家离开我们家时，尤莉娅还是个孩子，但她的俊俏使他倾倒；

他心里激起一种正确的感觉，要同舅舅和外甥女交谈，我们的谈话通常是围绕人的喜好，人的激情。

在我们大家还没有坐好之前，我就抓住机会针对那个外地人对我的矫饰派画家的攻击据理力争。我谈到，他们有美的天赋，他们的手经过成功的训练，他们的画是优美的；不过，我为了使自己进退有余，又补充道："我讲这一切，只为了某种宽容进行辩解，虽然我承认，高度的美，即艺术最高原则和最高目的完全是另一回事。"

他向我微微一笑，这使我很不高兴，因为他好像想以此来表明自己特别得意，而对我则表示出某种怜悯。他就是以这样的微笑回答说："您也忠于传统的基本原则，美是艺术的最后目标吗？"

"我不知道还有更高的目标，"我回答说。

"您能给我讲讲，什么是美吗？"他喊道。

"也许讲不出来！"我回答说，"但我可以指给您看什么是美的。即使只能在灯光下，您也赶快看一下我拥有的一尊非常精美的阿波罗石膏像，一个非常精美的巴克科斯的大理石头像。我们看看，我们能不能取得一致看法，它们是美的。"

"在我们进行这项研究之前，"他说，"我们有必要进一步考察一下美这个词和它的起源。美来自外观，它就是外观，它不能成为艺术的最高目标，只有完全特征化的东西才能称得上美，没有特征就没有美。"

对他这种说法我感震惊，因此我回答说："您说得有道理，但我并不认为，美的东西必须是有特征的东西，由此只能得出这样的结论，特征化是美的基础，而绝得不出这样的结论，美与特征化是同一的。特征同美的关系，犹如骨骼同活人的关系一样。谁也不会否认，骨骼是一切组织程度极高的形体的基础，它为形

体奠定了基础，并决定了形体，但它本身并不是形体，更不会引起最后的现象，这种现象作为有机整体的缩影和外壳我们称之为美。”

“我无法跟您讨论这个比喻，”客人回答说，“从您的话本身可以看出，美是某种不可理解的东西，或者说，是某种不可理解的东西产生的效果。人不能理解的东西，并不就是用语言说不清楚的东西。所以您那么说，毫无道理。”

我：“您能用语言说清楚有色体如何作用于您的眼睛的吗？”

他：“这又是一个我无法探究的问题。总而言之，什么是特征，这可以证明。您没有发现没有特征的美，因为否则的话，美就是空的，就毫无意义。古人的一切美的东西都仅仅是特征化的东西，只有从这个特点才能产生出美。”

这时我们的哲学家来了，并同外甥女们交谈。当他听到我们俩讨论得很热烈时，他也加了进来。我的客人仿佛由于有一个新的听众在场而受到鼓舞，他继续说道：

“优秀的人物，成就显赫的伟人，使一些只是具有真理外观的错误原则越来越普遍化，这正好是一种不幸。谁也不愿意跟着他们重复这样的真理，除非他不了解也不懂得对象。比如说，莱辛曾以这样的原则诓骗我们，说什么古人只培育了美；温克尔曼以静穆的伟大、质朴和宁静来麻痹我们，而不提古人的艺术是在一切可能的形式下出现的。这些先生们只关注朱庇特和朱诺，只关注守护神和赐给人快乐和美丽的女神，而对野蛮人的并不高贵的躯体和头颅，对蓬乱的头发，肮脏的胡须，干枯的骨头，一个畸形老人的粗糙的皮肤，鼓起来的血管，松弛下垂的胸脯则视而不见。”

“我的天啊！”我喊道，“古代艺术的黄金时代，竟然有这样完整地表现这类令人作呕对象的独具一格的艺术作品？还是相

反，这是一些次要的作品，即兴的作品，是属于追求外在意图因而正在沉沦的那种艺术的作品？”

他：“我给您一份目录，您自己可以去研究和判断。不过，拉奥孔，尼俄伯，狄耳刻以及她的继子是独具一格的艺术作品，这您总不能否认。请您站在拉奥孔前面，看看满怀愤怒和绝望的天性，看看令人窒息的痛苦，看看抽搐式的焦急心情，看看由于愤怒而引起的痉挛，看看一种强烈的毒汁如何发生作用，看看急剧的膨胀，看看血液循环的停止，看看由于窒息而产生的压迫感，由于瘫痪而招致的死亡。”

哲学家以惊奇的目光看着我，我说道：“人们只是在这种纯粹的描写面前才会感到毛骨悚然，才会被吓得发呆。如果拉奥孔群塑真是这样的话，那么人们在这一作品以及在任何一个艺术品中都会找到的优美又当如何看待！不过，我不想参与这样的讨论，您可以同《雅典神殿入口》的作者去讨论，他们的意见与您的完全相反。”

“我会这样做的，”客人回答说，“整个古代艺术都证明了我的论点，因为哪里还有比尼俄伯表现出的惊恐和死亡更令人可怕的呢？”

我对他的这一论断感到吃惊，因为不久前我还看过法布罗尼的著作，当然我只看了其中的铜版画。我马上把这部书拿来，并把它打开。“我没有发现一点死亡时的极度恐惧的痕迹。相反，我倒是在这些塑雕中发现，悲剧情景完全服从于尊严、高尚、美、行为有制节这样一些最高的理念。我处处都看到这样的艺术目的，那就是让所有环节都显得俊俏优美。特征体现在最普遍的线条中，而这些线条就像骨骼一样贯穿整个作品。”

他：“让我们看看巴斯浮雕，它就在书的最后。”

我们翻到那里。

我："老实说，我在这儿没有发现一点儿令人惊愕的东西。哪里有恐惧和死亡？这里我只看到，各个人物以那样的艺术相互运动，这些人物如此成功地彼此对照或者彼此伸展，以致它们既让我们想起一种悲惨的命运，同时又给我们最舒心的感觉。一切特征化的东西都非常适度，一切自然暴力的东西都被扬弃。因而我要说，特征化的东西是基础，在它的基础上建立起来的是质朴和尊严，艺术的最高目标是美，它的最后效果是优美的感觉。

"优美的东西不可能用特征化的东西直接相连，它在这个豪华的棺材中显得更为突出。尼俄伯死去的女儿们不正是作为装饰物而安排在这里的吗？这是最高的艺术迷醉！它居然不是用花卉和果实来进行装饰，而是用尸体，用一位父亲，一位母亲可以遭受的最大痛苦来进行装饰，从而让人们看到一个欣欣向荣的家庭如何顷刻之间崩溃。手持下垂的火把站在墓旁的美的守护者，也曾站在正在构思，正在操作的艺术家的身旁，给他带来了上天的优美，从而使他取得地上的伟大。"

我的客人看着我，微微一笑，耸耸肩。"遗憾，"我说完时他说道，"遗憾，看来我们无法取得一致意见。多么遗憾，一个像您这样有知识的人，一个具有您这样精神的人，居然看不出，这一切都只是空话，美的理想对一个有理智的人来说只能是一种梦想，他无法使这种梦变成现实，相反他觉得这种梦想与他的意愿背道而驰。"

我的哲学家在我们谈话的最后部分看来实在坐不住了，尽管谈话刚开始时他是那样冷静，一点不动声色。现在，挪动椅子，几次动弹嘴唇，一出现空隙，他就开始讲。

他讲了些什么，由他向您报告！今天早晨他又准时来到，因为他参与了昨晚讨论，这一下推倒了把我们俩分割开来的那些

挡板，在友谊的花园里出现了美丽的花草。

今天早晨还有一趟邮车，这封信就是由它运去的。为写这封信我耽误了好几个病人，因此我只好等待阿波罗的原谅，因为他同时关心医生和艺术家。

我们等待今天下午的不寻常的场面。我们的特征主义者将会再来，同时我还请了十几个外人；这个季节十分迷人，一切都在运动。

针对这些人，我们，即尤莉娅，哲学家和我，结成了一个同盟，他们的任何特点都不会逃过我们的眼睛。

不过，您先听听昨天争论的结尾，请接受您的朋友和仆人的祝福，他这次虽然有点仓促从事，但却始终坚定不移、忠诚不二。

第 六 封 信[①]

我的尊敬的朋友让我坐在他的写字桌旁，他对我这样信任，并给我机会同您交谈，我十分感谢。他称我为哲学家，其实如果他知道我是多么希望受人教诲，多么希望学习，他也许就会称我为学生。可是，遗憾的是，人只要以为自己走上正道，就会在别人面前表现出一种傲慢的样子。

昨天晚上我积极参与了关于造型艺术的讨论。但是由于我并没有看到造型艺术的作品，只具有一些关于文学的知识，因而您读了我的报告，如果从中看出，我只是泛泛而谈，我参与讨论的资格是靠了一些古代文学的知识，那就请您原谅。

我不愿否认，对手对我朋友的态度使我极为恼怒。我还年轻，我发怒也不合时宜，因此我就更不配哲学家这个头衔。对方

① 这封信是以哲学家，也称年轻朋友的口气写的。

讲话也攻击我本人，说什么，如果说，艺术的内行，艺术的爱好者，不能放弃美，那么哲学的学生也必然不会把理论放在幻景之上。

现在，就我记忆所及，至少把谈话的线索和大致内容向您介绍一下。

我："您能让我也说句话吗？"

客（多少有点轻蔑）："非常欢迎，只是尽可能别讲幻景。"

我："我可以就古代文学谈一些看法，我对造型艺术知之甚少。"

客："很遗憾，这样我们的看法就很难接近。"

我："不过，各种美的艺术都很相近，甚至即使各自所喜爱的艺术差别最大，那些喜爱艺术的人也不会彼此误解。"

舅："那您就讲吧。"

我："古代悲剧作家对他们所加工的素材的处理方式与造型艺术家没有两样，只要这些表现尼俄伯家族的铜版画没有完全偏离原型。"

客："这些悲剧作家是勉强凑合，他们给出的概念虽不是错误的，但却是不完善的。"

我："是啊！这样我们就可以把他们当作基础。"

舅："您说，古代悲剧作家的处理方式是什么样的？"

我："他们常常是，尤其在最初时期，选择一件令人无法忍受的对象，令人无法接受的事件。"

客："古代的寓言也是不可忍受的吗？"

我："是的，大约就如同您对拉奥孔的描述。"

客人："您觉得我的描述不可忍受？"

我："对不起，不是您的描述，而是您所描述的事情。"

客："那就是说，艺术作品不可忍受？"

我："不是！但是，是您从中看到的东西。是故事情节，是所叙述的东西，是骨架，是您称为特征化的那个东西。因为，假使拉奥孔真的像您描述的那样出现在我们的眼前，那它随时都应当被砸成碎片。"

客："您说得够尖锐的。"

我："大概任何人都会这样做。"

舅："那您谈谈古代的悲剧。"

客："谈谈不可忍受的对象。"

我："完全正确！不过，还得谈谈使得一切都变得可以忍受，变得可以接受，变得优美，变得完美的处理。"

客："这大概是通过质朴和静穆的伟大而实现的吧？"

我："有这种可能。"

客："通过起弱化作用的美的原则？"

我："这没有什么两样。"

客："因此，也就是说，古代悲剧并不是恐怖的？"

我："据我所知，如果人们听听作家怎么说，那就不能轻易地说，古代悲剧是恐怖的。当然，如果把文学仅仅看作是作为创作基础的素材，如果谈论艺术作品，就仿佛是借助它来体验自然中发生的事情，那甚至索福克勒斯的悲剧也是令人作呕，令人憎恶的。"

客人："对于文学我不愿下断语。"

我："对造型艺术我也不愿下断语。"

客人："对，那最好的办法，就是每个人都只管自己的那个门类。"

我："不过，还是有点共同点，所有的艺术——不论是语言艺术，还是造型艺术——的效果都汇聚到这个点上，艺术所有的法则都出自这个点。"

客人:“这个共同点是什么呢?”

我:“人的情感。”

客人:“说的好! 说的好! 这就是那些新型哲学家先生们的观点,一切事物都在它们自己的基础上游戏;当然啰,按照观念来改造世界,比让观众服从于事物,要舒服得多。”

我:“这里不是进行形而上学争论的地方。”

客:“我也不愿进行这样的争论。”

我:“我愿意承认,自然是不依赖于人而存在的,艺术则必然与人有关,因为它只有通过人和为了人才能存在。”

客:“这会得出什么结论呢?”

我:“您既然把特征化的东西设定为艺术的目标,那么您也就把能认识特征化东西的知性定为法官。”

客:“是的,我是这样做的,凡是知性不能理解的东西,对我就不存在。”

我:“但是,人不仅是有思维的动物,而且还是有感情的动物。他是一个整体,是一个由多种多样内在地相联系的力组成的统一体。艺术作品必须对人的这个整体讲话,它必须与人的这种丰富的统一性,与这种统一起来的多样化相适应。”

客人:“请您不要把我带入迷宫,因为谁也无法帮我走出迷宫。”

我:“那最好取消这次谈话,各人坚持自己的立场。”

客人:“至少我要坚持自己的立场。”

我:“也许很快就会找到一种手段,利用这种手段一个人即使不能同意另一个人的观点,至少也可以知道一下另一个人的观点。”

客:“您说什么手段?”

我:“我们不妨想想艺术的形成过程。”

客:“好吧!”

我:“我们可以看一下艺术作品走向完美的道路。”

客:“只在经验的道路上,我可以跟您走,抽象空论的羊肠小道我是不走的。”

我:“请允许我完全从头开始。”

客:“非常高兴。”

我:“人对某种东西感到一种爱慕,这个东西可能是一个单独的,有生命的东西。”

客:“比如说,对这只可爱的哈巴狗。”

尤莉娅:“过来,柏罗! 被当作进行这样的探讨的例子,这可是不小的荣誉啊!”

我:“对,狗是够可爱的。我们假定有一个人,他感到一种模仿冲动,因而要想方设法以某种方式把这个造物表现出来。但是,即使您觉得他的模仿非常成功,我们也没有得到多大好处,因为充其量我们只看到两个一模一样的柏罗。”

客:“我先不想说什么,等等您,看您由此得出什么结论。”

我:“假定说,我们因为他的才能而称他为艺术家的这个人,在这里感到不安,他觉得他的爱慕过于狭窄,过于局限,因而他就探索各种个体,各种变体,各种种属,各种类属,最后在他面前出现的不再是某个造物,而是造物概念,那么通过他的艺术最终要表达的就是这个概念。”

客:“妙极了! 我希望的就是这种人。这样,艺术作品就具有了特征。”

我:“毫无疑问。”

客:“到此我就心安理得了,不再有别的要求。”

我:“但我们别人还要继续攀登。”

客:“我留下来。”

舅："我要试着一块儿走。"

我："通过这样的做法，至多产生一种规范，起模式的作用，可以科学地测定，但并不能满足情感的要求。"

客："您还想怎么来满足这可爱的情感的奇特的要求？"

我："情感的要求并不奇特，它只是不允许剥夺它的正当要求。一个古老的传说告诉我们，埃洛希姆族的人有一次彼此说道：'让我们造人罢，他的样子应当跟我们一样。'因而人也有充分的理由说：'让我们造神罢，他们的样子应同我们一样。'"

客："这样我们就走到一个极其黑暗的区域。"

我："只有一线光明在这里可以照亮我们。"

客："是什么？"

我："理性。"

客："理性究竟是一束光亮，还是一束鬼火，这很难说。"

我："我们先不管它叫什么。但我们要探究一下精神向一部艺术作品提出的要求。不能仅仅满足狭隘的爱好，不能仅仅满足我们的求知欲，不能仅仅是序化和安慰我们的认识，必须激发起我们心中蕴藏的更高的东西，我们想受到尊敬并感到我们值得尊敬。"

客："我开始听不懂了。"

舅："但我觉得，我还多少听懂一点。我同他一起走到什么地步，我想用个例子来说明。我们假定，那个艺术家用青铜塑造了一只鹰，它完全表达了族类的概念。但是，他还想把它安在朱庇特的节杖上。您认为，就这样把它安上去合适吗？"

客："这很难说。"

舅："我说，不合适！艺术家还必须给它再加点东西。"

客："加什么？"

舅："这当然难以表达。"

客:“我猜猜。”

我:“通过彼此靠拢也许能找到。”

客:“经常有这种情况。”

我:“他必须给老鹰加上他为使朱庇特成为神而给予朱庇特的那个东西。”

客:“那是什么?”

我:“神性,当然人如果感觉不到神性,因而也就产生不出神性,那他自然也就不知道什么是神性。”

客:“我总是坚持自己的观点,让您腾云驾雾去吧。我看得出,您想指称希腊艺术的最高风格,而我认为,只有当这种风格是特征化的,它才值得称道。”

我:“对我来说,这种风格还有更多的东西,它满足了一种很高的要求,但这一要求并不是最高的要求。”

客:“看来您是永不满足。”

我:“能获得很多的人,就应当要求很多。让我简单地说吧!人的精神若是尊敬,若是崇拜,要是它提高了一个对象又被这一对象所提高,那它就处在一种美妙的状态。只是在这种状态中它不能久留,类概念会让它的热情冷却,理想使它超越了自己本身。这时,它又想再回到它自己本身,它想再度享受原先使它成为个体的那种爱好,但又不回到过去的那种狭隘,它也不想抛弃有意义的东西,提高了精神的东西。如果不是美的介入,并成功地解开了谜,处在这种状态中的人还不知会成什么样子!美使科学的东西有了生命,有了热度。由于它弱化了有意义的东西,高尚的东西,并给它们灌注进苍天的魅力,因而它拉近了我们同这些东西的距离。一部美的艺术作品的生成过程是一个完整的圆圈,最后它又成了一种我们喜欢拥抱并能归属于我的个体。”

客:“您说完了吗?”

我:“这次说完了! 画了一个小小的圆圈,我们又到了我们开始的那个地方。情感提出了要求,情感得到了满足,我没有什么好说的了。”(有人紧急呼叫好心的舅舅去看一个病人。)

客:“这是哲学家先生们的特点,总是把奇特的语言当作宇宙的盾牌,在它的掩护下进行争论。”

我:“这次我可以保证,我并不是作为哲学家讲话。我说的,全是经验中的事实。”

客:“您把别人一点听不懂的东西称为经验!”

我:“每一种经验都需要一个器官。”

客:“大概是一个很特别的器官吧?”

我:“不是特别的,但必须有一种特点。”

客:“什么特点。”

我:“它必须能够生产。”

客:“生产什么?”

我:“经验! 没有一种经验不是生产出来的,产生出来的,创造出来的。”

客:“这太过分了!”

我:“这一点特别适用于艺术家。”

客:“妙极了! 如果真是这样的话,一个肖像画家用不着麻烦他的顾客坐下来供他画,就能把他们全都生产出来。这样的肖像画家多么值得羡慕,他肯定会门庭若市,顾客盈门!”

我:“这样说吓不倒我,相反我确信,画家如若不是在真正意义上进行创造,那他的肖像画就一文不值。”

客(跳起来):“这太妙了! 我希望,您是在捉弄我,这一切只是开个玩笑。假使谜真能这样解开,我该多高兴! 我多么乐意向您这样一位诚实的人伸出我的手呀!”

我:“遗憾的是,我完全是严肃认真的! 我不会有别的看法,

也不会附加别的看法。”

客:“既然如此,我想,我们至少可以握手告别;特别是因为我们的主人已经离开,不然他还可以做我们这次热烈讨论的主席。再见,我的先生! 明天我会问您,我是否可以恭候。”

就这样他冲出门外,尤莉娅几乎来不及派早已拿好灯笼的女仆去送他。屋子里就剩下我与那可爱的孩子,卡罗琳娜早已离去。我觉得,自从我的对手声明,没有特征的纯粹的美是无稽之谈以来并没有多久。

“您刚才太狠毒了,我的朋友,”尤莉娅休息了一会儿说,“虽然我觉得他不一定全对,但我也不可能完全赞同您,因为您最后说,肖像画家必须真正创造画像。您这样说,大概仅仅是为了嘲弄他。”

“美丽的尤莉娅,”我回答说,“我多么希望,我能使您理解我的意思呀! 也许随着时间的推移,我能办到! 您的思想活跃,在所有的领域奔驰,您不仅尊敬艺术家,而且比艺术家强得多,甚至您并没有亲眼看到的东西也能想象出来。因此,当谈到创造,谈到产生时,您应当一点儿也不感到惊奇。”

尤莉娅:“我注意到,您想讨好我。这您最容易办到,因为我喜欢听您的话。”

我:“让我们恰如其分地想一下人这个现象,别管我们谈到他时所说的一切是否有点异乎寻常。如果说,每个人都承认,诗人必定是天生的,那么并不是每个人都认为,天才必然有一种创造力,而且谁也不觉得,这样认为是自相矛盾的。我们不否认,天才是幻想的产物,但是事实是,无所事事,什么干不了的人,不论是在自己身上,还是在别人身上,都感觉不到有善良的、高尚的、美好的东西存在! 既然如此,那么,天才不是来自我们自身,

还能来自什么地方？您问问您自己的心！行动的方式与行动难道不是同时产生的吗？具有从善能力的人不也为从善而感到高兴吗？假使没有把感觉到的东西表达出来的愿望，谁还会有生动的感觉？我们表现的不是我们创造的东西又会是什么？而且这种创造不是一次了结，只要创造出某种东西就达到了目的，而是为了创造出来的东西能发生作用，能不断生长，能再生长，再产生出某种东西。这就是人们不停地歌唱和述说的那种爱的神性力量，这种力量每时每刻都在产生被爱对象的光辉特点，它在个别中一点一滴地培育被爱对象的光辉特性，在整体上又把所有这样的特点概括在一起；它白天不停止，晚上不休息；它对自己的作品兴高采烈，它为自己繁忙的活动惊叹不已；它总能发现熟知的东西，因为熟知东西每时每刻在最甜蜜的活动中总能被重新产生出来。是的，被爱者的形象是不会变旧的，因为每一时刻都是它的诞生时刻。

“今天我已经犯了规矩，我违背了我的宗旨，谈论了一个我自己并没有进行过研究的对象。此时此刻，如果有错，我更该受到惩罚。感到自己并不完美的人理应沉默，就是无望获得幸福的爱人者也应沉默。请您让我从后门出去，免得我受双重责备。”

我握住尤莉娅的手，我非常激动，她也友好地紧紧握住我的手。上天保佑，我刚才没有错，我现在也没有错！

我继续讲述，舅舅回来了，他和蔼可亲，他称赞我的地方正是我要责备自己的地方。我关于造型艺术的看法与他的不谋而合，他很满意。他答应，短期内就让我看我需要看的作品。尤莉娅也开玩笑地说，如果我想更有话可说，说话更有内容，她乐于给我上课。我真的感到，她想让我成什么样，她就能使我成为什么样子。

给外地人提灯照亮的女仆回来了，她为他的慷慨乐不可支，因他给了她一笔数目可观的赏钱。但她更称赞他彬彬有礼的举止，他用亲切的语言同她告别，称她是一个可爱的孩子。

当时我还没有那种心情去原谅他，于是喊道："是啊！一个否认理想，把平庸称作美的人是很容易这么做的！"

尤莉娅诙谐地提醒，公平和合理也是人必须追求的理想。

已经很晚，舅舅请我帮个忙，实际上这同时也是帮助我自己：他叫我抄写给您的那封信，信中他试图记述各种不同的艺术爱好。他把您的复信也给我看，要求我赶快研究这两封信，总结出对这两封信的看法，然后当已经报告的外地人来参观他的展览时把这些看法提出来，看一看我们是不是还能发现和记述更多的类别。夜里剩下的时间就是这样度过的，我即兴完成了一张图表，它虽不周全，但至少令人喜欢。对我来说，它具有很大的价值，因为尤莉娅今天早晨为此高兴的开怀大笑。

祝您身体健康！我发觉，这封信可以同放在写字台上的善良的舅舅的信一起发出。我写了些什么，我只匆匆地浏览了一遍，有些地方也许可以换一种说法，有些地方也许可以写得更好一些！真的，如果依照我的感觉，这封信宁可扔到火里烧了也不送到邮局。但是，只告诉人家一些完美无缺的东西，那对于交流有什么好处！应当感谢我们的客人，是他使我情绪激昂，是他使我热血沸腾，与您进行这次交谈，并使我有机会同您建立新的、美好的关系。

第七封信

又是一封尤莉娅写的信！您又会看到那样的笔划，您曾经认为，它们的外观显示出一种精神，借助它就能高居对象之上，

轻松地进行把握，轻松地进行传达和指教。

的确，今天我特别需要这些特性，因为我必须完成一项严格说是强加于我的义务。我觉得，我既没有职责也没有能力去完成这项义务，但男士们希望这样，我只好听命。

给我的任务是：记述昨天发生的事情，描绘昨天参观我们画廊的人，最后还应向您汇报一下最受人喜欢的桁架结构的房子，那里将来要安放和展出所有只停留在个别而没有上升到整体的艺术家和艺术爱好者。前面一项任务因为已成为历史，我愿意承担；后面一项任务，今天反正也来不及谈，到了明天看看情况，再决定我是不是要拒绝这项任务。

但是为了让您知道，这次为什么正好由我来同您交谈，我先简单地讲一下昨晚分别时发生的事情。

我们(不言而喻，是指舅舅，年轻的朋友，他现在不愿再以哲学家的身分出现，以及我们姐妹俩)在一起坐了很长时间，我们议论白天发生的事情，把我们以及所有认识的朋友都分成不同的类别。当我们要各回各屋时，舅舅开始说："我们的一些朋友今天没有在场，但我们十分想念他们，非常希望他们也能参加我们今天的聚会。谁能写封信，赶快告诉他们今天发生的事以及我们为识别和判断我们自己以及别人所制定的那些规定？这个通告绝对不可缺少，目的是为了不久也能听到他们的看法，这样就像滚雪球似的，越滚越大。"

我随即说："完成这项任务的最佳方案就是，我们的舅舅记叙白天发生的事，我们的朋友写一篇关于新理论及其应用的短文。"

"正因为您提到理论这个词，"朋友回答说，"我必须退避三舍，宣布与此毫无关系，尽管我在一切方面都乐于为你们效劳。我不知道，这几天是什么东西一再误导我犯错！我刚刚打破沉

默，就我将要学习的造型艺术胡扯了几句，我就自以为可以把那些看来可能是理论的东西加到我自己并不十分了解的对象上。请让我保持这种甜蜜的感觉，我犯这样的错误是由于对我最尊贵的朋友的喜爱。但是，请不要让我丢丑，把我的这些缺点暴露在那些我作为一个外人不愿让他们完全看到我的不足之处的人的面前。”

我的舅舅马上也说：“说到我，最近八天里我不可能写信，当地和外地的病人要求我全力以赴，我必须出诊，写诊断书，到乡下去。亲爱的孩子们，你们看，你们的意见会取得一致。我想，如果尤莉娅写，她会写得既简捷又优美，她可以从已经发生的事情开始讲起，最后以推理结束。她对发生过的事情记得很清楚，从她开的玩笑我已经看到，就是在推理方面她也比我们强。问题在于她愿意不愿意。不过，大多数情况下，她是愿意的。”

他们就是这样谈论我的，所以我也必须写写我自己。我尽量替自己辩护，最后我不得不让步。我不否认，是那位年轻男子的几句友善动听的话最终使我就范，他对我产生了一种我也说不清是什么样的力量。

这样，我的思绪就飞向了您，我的先生，我的笔仿佛是向您那儿飞奔。在我写的时候，我觉得我仿佛是在慢慢地重走把我们分开的那条道。现在我已经到您那儿了！希望我以及我的叙述能受到您的友好接纳！

昨天中午我们刚吃完饭，就来了两位生人，一位家庭教师带着他年轻的主人。

我们所有人都狡黠地，并出于对当天不速之客的好奇马上奔向画廊。这位年轻的主人是英俊冷静的小伙子，家庭教师的行为举止虽不高雅，但很得体。在通常的一般介绍之后，他就专心看画，并要求允许他记载那些最杰出的画。我舅舅兴高采烈

地把每一个展室里最好的画指给他看，他用简短的话语记下画家的名字和画的题材。同时他希望知道，眼前这些画的价格，如果付现金得花多少钱。当然，这类问题人们并不总是乐于回答。

昨天的那位客人也来了，以后我就称他特征主义者。他性情愉快，谈到昨天的争论时，还同舅舅和朋友开玩笑，并且声称，他希望他们俩能改变观点。舅舅谈笑风生，马上把他带到一幅令人感兴趣的画前面。朋友看来懊恼沮丧，为此我责备了他。他承认对手的快活，一时使他十分扫兴，他答应，马上快活起来。

我注意到，当一位贵夫人带着两个旅伴进来的时候，我舅舅正同他的客人愉快交谈。我们姑娘们为了迎接这次来访把自己打扮得漂漂亮亮，她一进来，我们马上迎上前去，向她表示欢迎。她和蔼，健谈，有点严肃，不过这并不使我们感到奇怪，因为这符合她的等级和年龄。她虽然比我们矮一头，但她仍然好像是俯视我们，她为她拥有的精神上的和经验上的优势而沾沾自喜。

我们问她，喜欢看什么？她说，她最喜欢一个人在画廊里，在展室里单独走来走去，让她尽兴观赏。我们就让她尽兴观赏，同她始终保持一定距离。

当我听到，她同她的旅伴对几幅尼德兰的画以及它们那不雅的题材横加指责时，我觉得，我把里面装着躺卧的精美的维纳斯的那个小盒子放到画架上，是做得很对的。人们对于画这幅画的画家的看法意见不一，但所有人都认为，维纳斯是杰出的。我把门打开，请那位贵夫人到亮处来。可是，我竟然遭到严厉拒绝！她对那幅画连一眼也不看，就垂下眼睛，随后生气地看着我。她喊道，“我并不指望一个黄毛姑娘把这样一件东西拿到我的面前。”“为什么?!”我问道。“您可以问人去！”她回答说。

我竭力控制自己，并带着表面的天真说道：“尊敬的夫人，我看不出，为什么我不可以把这幅画介绍给您。我们收藏中的这

幅珍品，通常是在很晚才拿给人看的，我现在一开始就让您看，我觉得，这正好证明我对您的尊敬。”

贵夫人：“您不觉得，这赤身裸体是对您的伤害吗？”

尤莉娅：“我不知道，怎么我所见到的东西中最美的东西会伤害我；另外，这种题材对我并不生疏，我从小就见过它。”

贵夫人：“我无法赞扬培育您的人，他们居然不把这样的东西在您面前隐藏起来。”

尤莉娅：“请原谅！他们为什么要这么做？他们怎么可以这样做？他们教我学自然史，让我看鸟儿的羽毛，动物的皮，他们不禁止我看鱼的鳞；他们或者想要向我隐藏人的形体中一切都归结于它的那一部分，但这能办得到吗？办不到！他们可以用袈裟把所有的人都盖起来，但是在我想象出人的形体是什么样子之前，我的精神是不会停止的。再说，我不也是个姑娘吗？怎么可能在人的面前把人隐避起来？我们这些人一直都认为自己是漂亮的，既然如此，教会人认识真正的美，不也是培养谦虚的一种好办法吗？”

贵夫人：“谦卑发自内心，小姐，真正的谦虚不需要外在的机缘。而且我觉得，一个妇道人家如懂得克制自己的欲念，懂得压制自己的好奇心，至少能抛弃对在某种意义上可能构成危险的对象的好奇心，那也是她的一种美德。”

尤莉娅：“尊敬的贵夫人，可能有这样的人，他们被培养的具有这种消极意义上的美德。就我所受的教育，您应当责备我的尊贵的舅舅。当我开始能思考自己的时候，他就常常对我说：‘您要习惯于自由观察自然，它总会引起严肃的思考，而且艺术的美会神化由此而产生的感觉。’”

贵夫人转过脸，用英语同她的一直沉默不语的旅伴讲话。

我觉得，看来她对我的自由不满意。她转过身去，因为她站在离圣母像不远的地方，我就陪她走过去。她聚精会神地观赏这幅画像，最后她对天使的翅膀以及对它的特别自然的模仿赞叹不已。

她在那里停留了好长时间，随后她终于走到一幅基督画像前面，在那里她带着惊异的表情停了很久。但是，因为这种受苦的表情我感到很不舒服，就想让卡罗琳娜来代替我。她同年轻的男爵靠窗户站着，他刚好递给她一张纸。我向她招手，她离开年轻的男爵。

我问她，她同这位年轻的先生谈什么，她回答说："他给我朗读他写给情人的诗，还有他在旅途上从最遥远的地方献给她的歌。这些诗都很美，他只是让我看看。"

我找不到理由同他交谈，因为他正好向贵夫人走去，并介绍自己说，他是她的远方亲戚。这位贵夫人为了欢迎远亲，马上就很随便地离开了主基督。看来艺术已经被遗忘，接着是关于世俗和家庭的热烈谈话。

我们年轻的哲学家朋友也同贵夫人的一位陪同攀谈起来，他发现他是个艺术家。他跟着他一幅接着一幅看画，正如他后来所说，希望从他那儿学点东西。他的意愿没有得到满足，虽然看来好像那人很有知识似的。

他就一些具体的方面提出异议。这里的画法，那里的透视不正确；这里姿态有误，那里人们无法称赞着色和笔法。肩在人体躯干上的位置不合适；这里的灵光太多，那里的火焰太红；这幅画人物的位置不对，以及其他类似的评论。所有这样的评论都大大破坏了人们欣赏画的情趣。

我注意到，我的朋友很不高兴，因此为了把他解脱出来，我就叫来家庭教师。我对这位家庭教师说："您曾经记下了最优秀

作品的价格，这里有位行家，他还能让您知道这些画有什么毛病。您若能把毛病也记下来，那肯定很有意思。”可是，我刚刚把我的朋友解脱出来，我们就又陷入了更为恶劣的境地。贵夫人的另一个陪同是一位学者，他迄今为止一个人严肃地在各个屋子来回走，拿着长柄眼镜看画。他现在开始同我们讲话了，他表示遗憾，只有在极少数画中能看到服饰！他说，他特别不能忍受的是时间的颠倒！人们怎能忍受，圣人约瑟夫在读一本装订好的书，亚当用铲子挖土，圣人哲罗姆，法朗茨，卡塔琳娜与基督圣婴在同一幅画上！这样的错误太多了，人们根本无法情趣盎然地看画。

舅舅虽然出于礼貌，一会儿同贵夫人，一会儿同其他人进行交谈，但看来他只是同特征主义者最谈得来。特征主义者想起，他曾在一个画展上碰到过这位贵夫人。人们开始来回走动，谈一些别的事情，对剩下的展室只看看它们的不同特点，因此最后人们虽然置身于艺术作品之中，但却离艺术十万八千里。

终于我们老仆人成了大家注意的中心，他大概可以被称为是我们收藏的管理员。一旦舅舅受阻，或者人们知道来看画的人是出于好奇，他就担当起介绍我们收藏的重任。他在每幅画前面都能想出笑话来取乐；他懂得，只要说这些画的价格是多么昂贵，陌生的参观者就会惊讶不已；他带客人去看画谜，给他们看一些名贵的圣人遗物，特别是通过自动器的艺术来取悦观众。

这一次他带着贵夫人以及几个与她同属一类的人来回转悠，以他自己的方式为她们助兴，他的这种方式比我们用以接待其余客人的方式更成功。最后他还让舅舅早已把它扔到隔壁小屋的那个人造鼓手当着他的观众的面演奏一个曲子，高贵的客人们都聚拢过来，这种无聊乏味的东西居然使每个人高兴不已。这样，还没来得及参观收藏的第三部分，就已经天黑了。过路的

旅行者在这里的停留时间不能超过一天，他们所有的人都回到旅馆，晚上就剩下我们。

我们开始议论和重复那些恶意的评论。如果说，我们的客人并不总是喜欢我们的绘画，那么我也不想否认，因而我们对这些观赏者也并不喜欢。

卡罗琳娜感到特别沮丧，因为她没有把年轻的贵族对远方情人的注意力吸引开来，让他注意她自己。我说，对一个女孩子来说，再也没有比听人朗诵写给另一个姑娘的诗更可怕的了！但她认为正好相反，她觉得这是美的，甚至是高尚的。她也有一个不在身边的情人，她只希望他也能像这位年轻的陌生人那样，当着另外一个姑娘举止如此落落大方。

吃晚餐时——我们没忘记为您的健康干杯——我们要求年轻的朋友谈谈他对艺术家和艺术爱好者的看法，他多少犹豫了一下，谈了他的看法。他怎么谈的，今天我无法写了。我的手指已麻木不堪，我的思想已经集中不起来。另外，我还得看看，我能不能推掉这项任务。对来访者特点的描述就是这些，想要更深入一些，我感到力不从心。今天请允许我，悄悄地离开您。

尤莉娅

第八封信

这封信又是出自尤莉娅之手！今天我是自觉自愿，甚至可以说，在一定程度上是一种矛盾的思想驱使我给您写这封信。昨天在我坚持拒绝承担最后一项任务和向您汇报发生的其他事情之后，大家决定，今晚召开一次正式的学术会议，把有关问题讨论透彻，以便最后向您报告。现在，男子汉们都各干各的工作，我感到有勇气和职责单独承担这项任务，他们也答应帮助

我。我希望，今天能给他们一个意外，因为如果妇女们不及时插手，欣然支持那些开始容易，完成难的事情，男人们就得干一些他们无法完成的事情。

当我们想把昨天参观过我们展览的艺术爱好者也一起归入我们划分的类别时，出现了一种奇怪的情况：把他们放到哪一类都不合适，根本找不到适合于他们的类别。

我们为此责备我们的哲学家，他回答说："我的分类不可能有别的错误，它的长处就在于，除了特征主义者之外，这次访问你们的客人当中谁也不适合所分的类别。我的分类只表示单一性。如果是自然把艺术家限制到这种程度，那么这种单一性可看作是缺陷；如果艺术家有意坚持这种局限，那就应把这种单一性看作是错误。那些错误的、邪门歪道的、生拉硬拽的，在我的分类中没有它们的位置。我的六个类别所表示的是那样一些特点，它们合在一起就构成了一个真正的艺术家，一个真正的艺术爱好者。不过，遗憾的是，从我的少许经验中以及从我知道的书面材料中知道，这些特性常常是单独出现。"

现在谈正题！

第一类　模仿者

可以把这种才能看作是造型艺术的基础。至于说，造型艺术是不是就是由此出发，这可能还是一个问题。如果一个艺术家由此开始，他可以一直提高到最高的程度；假使他停留在这里，那人们就可以称他为依样画葫芦的人，而与这一称谓相联系的并不是一种很有利的概念。但是，假使这种天性也要求在自己有限的范围内不断深入，那最后必须也要求有一种现实性。这种现实性是艺术家必须努力提供的，是艺术爱好者必须努力

体验到的。假使没有过渡到真正的艺术，那就走上了恶劣的歧路，最终达到这样的地步，画一些雕像，就像我们仁慈的祖父所做的那样，穿上锦缎的睡袍把自己交给后世。

对剪影的喜爱，就包含某些与这种爱好相近的东西。在皮夹子里装这么一张剪影，那是很有意思的。只是千万别用这种令人忧伤的半真半假的东西装饰墙壁。

模仿者只是重复了被模仿的东西，而没有给它添加任何东西或者领我们向前迈进。他把我们吸引到一个独一无二的，极度局限的存在之中，我们为居然能有的运作感到惊讶，我们感到某种快乐，但作品并不能使我们感到惬意，因为它缺少作为美的假象的艺术真实。只要在一定程度上有了这种美的假象，画就有了一种巨大的魅力，就如我们在看德国的、尼德兰的和法国的静物画和肖像画时所感到的那样。

〔请注意！您千万别误会，因为您看到的信是我写的，就以为这一切都是来自我的小脑瓜。原来我想把我从我面前的记录中逐字逐句抄来的词句划出来，可是后来发现需要划的太多了。因此，您最好还是看那些我只是报告的部分，您甚至会发现您上封信中自己写的话语。〕

第二类　想象主义者

我们的朋友们喜欢取笑这类人，好像是对象刺激他们不顾常礼。我虽然也在座，并且承认自己也属于这一类，因而要求他们保持公道和礼貌，但我还是不能阻挡他们强加给这一类人一大堆完全没有褒意的称谓。他们称他们为诗化主义者，因为他们既不认识也不追求"造型艺术的诗意，却要与诗人争高低，追逐诗人的长处，对自己的优点视而不见。他们称这些人为喜欢

假像的人，因为他们是那样喜欢追求假像，那样喜欢给想象力表演点什么，以致他们根本不管是否适合于观赏。他们被称为幽灵主义者，因为空泛的妖魔鬼怪吸引着他们；他们被称为幻觉主义者，因为在他们的作品中不乏梦幻式的扭曲和杂乱；他们还被称为朦胧主义者，因为他们为了给他们的海市蜃楼营造一种合适的基础就不能不制造云雾。

最后，他们甚至按照德语押韵的规则把这些人称为上不着天下不着地，云里来雾里去的人。他们说，这些人没有实在性，他们在任何地方都没有定在、他们缺乏作为美的现实的艺术真实。

如果说，他们把模仿者的特点归结为假自然性，那么想象主义者也逃不脱假自然的指责，以及其他类似的指责。我注意到，他们的目的是刺激我，而我也投合了这些先生们的心意，真的生气了。

我问他们，天才不主要就是表现在虚构之中吗？能否认这些诗化主义者有这样的优点吗？如果精神能通过一个成功的梦境而快活起来，也不值得称道吗？人们以各种各样稀奇古怪的名称来贬低这一特性，可是最高艺术的基础和可能不也包含这一特性吗？除了这种创造新世界的能力以外，还有什么能力能更有力地对付令人讨厌的散文呢？一个具有罕见才能的人，即使走上歧路，犯了少有的错误，人们谈到他时，不也总是肃然起敬吗？

先生们很快就让步了。他们提醒我，他们说的只有单一性。正是这样的特点，如果放在艺术的整体中，就能发挥突出的作用；但相反，如果认为它可以单独存在，可以自由独立，那就会给艺术带来巨大的损害。模仿者从来不会损害艺术，因为他辛勤地把艺术带到那样一个阶段，在那里真正的艺术家能够而且必

须接替他。相反，想象主义者则会给艺术带来无穷的损害，因为他们把艺术驱赶到它的一切限界以外。要把艺术从这种不确定性和绝对性中拉回来，对准它的真正中心点，放到它的范围之中，那需要最伟大的天才。

还有一些问题争来争去，最后他们说，我是不是必须承认，讽刺性的漫画作为最有损于艺术、趣味和习俗的迷津，过去和现在不正是在这条路上产生的吗？

我当然不能为这种画辩护，虽然我不愿否认，这种丑陋的东西有时也能给我们以快感，因为幸灾喜祸，这种所有亚当子女从娘肚子里就带来的罪恶，作为一种富有刺激性的饭菜，吃起来味道也不很坏。

让我们继续往下说。

第三类　特征主义者

您对这类人已经十分熟悉了，因为您十分了解同这类人当中一个奇特的人的那场争论。

如果这一类人还在乎我是否赞同，那我可以向他们表示我的赞同。因为，如果说，我的亲爱的想象主义者应当同特征进行游戏，那首先必须有特征化的东西存在；如果有意义的东西能给我带来欢乐，那我就容忍有人严肃认真地为实现有意义的东西而努力。因此，假使有一个追求特征的人愿意为我们做点准备，从而使我们的诗化主义者不致变成幻觉主义者，或者落入上不着天下不着地，云里来雾里去的境地，那他就应受到我的称赞。

自从交谈以后，舅舅看来更是赞同他的艺术朋友的观点，因而他也支持这一类人。他认为，在一定意义上，可以把他们称为原则主义者。

他们的抽象,他们把一切归纳为概念,这就为某些东西提供了根据,并推论出某些东西;他们反对其他艺术家和艺术爱好者的空洞,因而特征主义者值得特别尊敬。

但是,那位身体矮小,刚愎自用的哲学家在这里也是咄咄逼人,并且声称,正是因为貌似有理,他们的单一性通过限制给艺术带来的损害要比想象主义者的突破带来的损失大得多。因此,他申明,他不会放弃对他们的斗争。

这位哲学家真是奇怪,他在有些事情上很宽容,而在另一些事情上则寸步不让。我真想在某个地方能找到一把解决这个问题的钥匙!

当我看记录时,正好发现,他给这类人起了各种各样的诨名。说他们只要骨架,喜欢钻牛犄角,只有一副空架子,并且在一条注释中写道:仅仅是逻辑的存在,仅仅是知性的活动,在艺术中是不够的,是不足以解决问题的。他这么说是什么意思,我就用不着多费脑筋了。

另外,追求特征的人缺少美和轻松,而没有美和轻松艺术是不可想象的,这一点我也同意。

第四类　波纹主义者

这一名称是指与前面几类人正好相反的一类人,他们喜欢没有特征,没有意义的软绵绵的,讨人喜欢的东西,由这类东西最终只能形成一种不关痛痒的优美。他们也被称为蛇行者,因为人们想起了把蛇爬行的路线当作美的榜样和象征并认为由此可以取得巨大成功的那个时代。这种爬行和柔软,不论是在艺术家那里还是在艺术爱好者那里,都与一种弱点,即昏昏欲睡,慢慢吞吞相关,如果愿意的话,甚至可以说,与一种病态的敏感

相关。这样的艺术作品受那样一些人的喜好，他们在画中只要看到一点儿东西就行了，因而一个正在飘浮的五光十色的肥皂泡就能引起他们的舒适的感觉。因为这类作品几乎不可能有一个躯体或者其他的实在的内容，因而它们的成功之处大都在于处理和一个迷人的外表。这类艺术作品没有意义，没有力度，因而一般来说很受欢迎，就如零点原则在社交活动中受欢迎一样，因为本来也是这样，一次社交活动只能比无稍微多一丁点儿。

艺术家，艺术爱好者一旦片面地沉溺于这种喜爱，艺术就会像严重磨损的琴弦一样逐渐失声，就会像沙漠里的河流逐渐断流。

处理也会变得越来越平庸，越来越差劲。油画没有了色彩，铜版画的线条变成了点，为了取悦柔弱的艺术爱好者，一切都慢慢化为乌有。

您知道，我的妹妹有个习惯，讨论的话题一旦搅乱了她那狭小的圈子，她就毫无兴趣，而且马上就十分沮丧。对现在讨论的这一点也是这样，因而为了她的缘故，我们在讨论中对这个问题只是一带而过。不然的话，我还想给这一类加点朦胧的东西，把我的想象主义者从中解放出来，我希望您，我的先生，在修改的过程中能注意到这一点。

第五类　手工艺术家

谈到这一类很顺利地就过去了。谁也不认为有什么理由反对他们，他们有些地方是好的，有些地方是不好的。

如果仅仅只是考虑效果，他们没有什么让人感到不舒服的地方。他们细致入微地在一块小小的地方内画满了点，艺术爱

好者可以把他们多年劳作的成果保存在一个小盒里。要是他们的作品值得称赞，那可以称他们为袖珍画家；假使他们完全没有思想，对整体毫无感觉、也不懂得给作品一种统一性，那就可以斥责他们，称他们为刻点和画点的匠人。

他们并不远离真正的艺术，他们只是处在模仿者的状态，他们一再提醒真正的艺术家，要想达到完美的地步，要想使他的作品的外在形式达到最高的水准，他就必须把他所占有的这一被分割出来的特性同其他特性结合起来。

正好我想起了舅舅给您的信[①]，在那封信中他对这一类人谈得非常透彻。因此，我们也就不想再进一步打搅这些与世无争的人，而是祝愿他们能有力量、意义和统一。

第六类　概略图主义者

我舅舅已经承认，他自己属于这一类。因为他自己本人已经提醒我们，这些画草图的人也同其他类别的英雄们一样，在艺术中推行一种危险的单一性，因而我们也就不再说这类人的短处。造型艺术不仅要通过外在感官向精神说话，而且也要满足外在感官本身。精神慢慢地就会同外在感官结伴，而且不会不接受它的赞赏。但是，概略图主义者却要直接对精神讲话，以博得那些没有经验的人的好感，使他们着迷。一个绝妙的奇想，被半清不楚地，仿佛只是象征性地表现出来，从眼前一掠而过，激发起精神、知性、想象力，惊讶的艺术爱好者看到了一些在他眼前并不存在的东西。在这里再也谈不上有什么素描、比例、形式、特征、表现、组合、统一、操作，取而代之的是这一切的假象。

① 指第四封信。

精神对精神讲话，用以做到这一点的中介手段被取消了。

伟大的画家画的那些备受赞扬的草图，那些令人陶醉的象形文字，大都引起了人们对它们的喜好，把真正的艺术爱好者慢慢地领到所有艺术的门槛，在那里他们只要向前看一眼，就不会再退回来。而一个这样的艺术家，如果长期就在臆造和构画的范围内转来转去，那他就比艺术爱好者有更多的担心。因为，如果说，他只要过了这扇大门就能最迅速地进入艺术的圈子，那么正好在最初他有停在门槛不动的危险。

这就是舅舅讲的大致内容。

但是，我忘记了他举的一些艺术家的名字，他们尽管很有才华，前途无量，但却局限于这一方面。结果人们对他所抱的希望落空了。

我舅舅的收藏中有个特别的皮夹子，里面装着一些艺术家的素描，他们到了概略图主义者的地步就不图前进。我舅舅说，如能拿这些艺术家的素描同大师们的那些同时也可以达到完美程度的草图相比较，那将会得出特别有意义的结论。

在对这六类分开来单独考察之后，现在就该把他们结合在一起了，就如同它们在一个个艺术家那里常常是结合在一起出现一样，关于这一点我在汇报的过程中已经提到过一些。所以，模仿者有时同手工艺术家携手合作，有时同特征主义者携手合作。概略画主义可以转向想象主义者，骨架主义者或波纹主义者一边，这几类人也可以轻而易举地与幻觉主义者结合。

每一种结合产生的作品，都比完全的单一性所产生的作品高一等，因而如果在经验中寻找这种完全的单一性，那只能在极为稀少的例子中找到。

沿着这条思路，我们又回到我们当初出发时的那种看法：只有六种特性结合在一起，才能产生完善的艺术家，就如同真正的艺术爱好者必须具有所有这六种喜好一样。

这六类中前一半过于严肃，过于严格，过于谨小慎微，而后一半则过于像是游戏，过于轻率，过于满不在乎。只有严肃和游戏内在地结合起来，才能产生真正的艺术。如果我们那些单一的艺术家和艺术爱好者能每两个交相辉映，也就是说，

模仿者同想象主义者，

特征主义者同波纹主义者，

手工艺术家同概略图主义者，

交相辉映，那就会由于把这样的对立结合起来而产生完美艺术作品的三个要求中一个。为了醒目起见，整体可以简单列表如下：

严肃	严肃与游戏	游戏
单独	结合	单独
未经培育的个体	经过培育有了修养	未经培育的个体
个人爱好	走向一般	个人爱好
虚拟	风格	虚拟
模仿者	艺术真实	幻觉主义者
特征主义者	美	波纹主义者
手工艺术家	完美	概略图主义者

这里您已经看到了全貌！我的任务完成了，我得赶快向您告别，因为我相信，在我停笔的时候，一场在一切问题上都将取得一致意见或者协调一致的讨论正好开始。除此以外我现在还放在心上的那件事，即与艺术并没有什么关系的宗教信仰，我想最近专门去做，而且我要为此特地削一支笔，现在这支笔已经不

够用了，因而我不得不把它倒过来用。向您说再见，并像每次一样，这次也签上您友善地希望看到的那个名字

尤莉娅。

范大灿 译

评狄德罗的《画论》*

——翻译兼评论

译者的心里话

是什么原因让我们在外界强烈敦促的情况下仍然犹豫不决，不愿就我们所熟悉的一个材料写篇详细的论文，拟一份讲稿？我们已经打好腹稿，回忆了材料并力所能及地作了归纳整理，我们放弃了一切消遣活动，而且已捉笔手中，可我们还是迟迟不肯下笔。

此时此刻，不想却进来一个朋友，也许是一个陌生人。我们觉得被打扰，脱离了正题。可是，谈话却不期而然地转向正题，这位客人不是流露出相同的思想，就是表达与我们相左的看法；他或许对某个问题发表了一知半解的、不完整的见解，而我们自信看得比他清楚得多，或许他以深刻的认识和对事物的热情增强了我们的观念和感觉。转眼之间，我们的谈话不再生涩艰难，而变得热烈活泼，我们间或倾听，间或应答。我们的观点时而相同，时而相左，谈话中间不断出现共鸣和争论，不断出现反复，直到问题说清说透方才罢休。最后我们告别，心中有一种淋漓尽致的感觉。

---

* 歌德仅将狄德罗《画论》的头两章译成德文并且对第二章重新分段。他的译本在一七九八年出版。这篇夹译夹议的文章于一七九九年发表在《雅典神殿入口》上面。

可是，这无助于完成论文和讲稿。情绪冷却下来，这时我们真希望有一个速记员已把这瞬息即逝的谈话记录下来。我们津津有味地回忆那曲折而奇特的对话过程，回忆如何通过反驳与赞成，分歧与统一，如何不断从头论证，拐弯抹角才把这整个问题勾勒出来，限定出来。不论单方面的讲座有多么完整，又是多么地有章有法，但在我们看来也总是可怜的，僵硬的。

原因在于：人的本性不是宣教，而在于生活，行动，发挥作用。只有存在作用与反作用的时候，我们才有快乐！这篇翻译加评论的东西也是在这种情绪良好的日子里完成的。

正当我准备按照我们的思想就造型艺术写一篇一般性的导言的时候，我偶然之中又拿到狄德罗的《画论》。我重新拜读了这本书，当他偏离了我理解的正道时，我就谴责他，当我们重新汇合时，我就满心喜悦。我竭力反驳他的怪论，我津津有味地欣赏他的活跃眼光。他的论述令我神往，我们的争论也十分激烈。当然，我有最后的发言权，因为我面对的是一个九泉之下的对手。

我还是回头谈我自己吧！我注意到那部著作写于三十年前，注意到其佯谬的观点首先是针对法国画派中那些繁琐的矫饰风格派而发的，在今天已经失去了其目的，而那本小册子所需要的与其说是一个论敌，不如说是一个历史的阐释者。

不过，我却很快又发现，他以思想，以大胆巧妙的修辞诡辩艺术论证的那些原则，并不是用来建筑新的艺术大厦，而是用来动摇旧形式的拥有者和爱好者并引发一场革命；我发现，他那些旨在使人们放弃做作的、传统的、程式化的、迂腐繁琐的东西，去从事有感觉、有思想、精雕细镂、无拘无束的创作的思想近来却成为兴风作浪的基本理论教条，而且赢得一片喝彩，它们助长了草率创作的风气。既然如此，我又觉得与他激烈论战是应该的，我所面对的不再是九泉之下的狄德罗，不再是他那部在某种意

义上已经过时的著作，而是那些妨碍他一起发动的那场艺术革命得以健康发展的人，因为这些人在一知半解和马马虎虎状态中，在艺术和自然之间的广阔区域游来晃去，他们既不想深入了解大自然，也不想在艺术上精益求精。

但愿这场在生者的王国和死者的王国的边境线上进行的对话能够发挥其作用！但愿它能够使我们所信仰的那些原则和思想植根于真诚求知者的心里。

第 一 章

“我对绘画的奇特见解”

“自然界不存在错误的事情。每一种形态，不管它多么美丽，多么丑陋，都有其原因。在所有的存在物中没有一个不是它所应有的样子。”

自然界不存在前后不一的事情。每一种形态，不管它多么美丽，多么丑陋，都有决定它如此的原因。在我们所熟悉的有机物中没有一个不是它所应有的样子。

要使这第一段话有点意义，就必须做点修改。狄德罗一开始就搅乱概念，以保证他以后言之有理。我们恐怕得说：大自然从来就不正确！正确以规则为前提，而规则是人们自己依据感觉、经验、信念、喜好所制定的。人们据此判断的与其说是造物的内部存在，不如说是其外表现象；相反，自然变化所依据的规律则要求最严格的内在有机关系。这里既有作用也有反作用，在这种情况下人们往往会把原因当成结果，把结果当成原因。有其一，必有其二。大自然致力于创造生命与存在，致力于保存和繁衍其造物，它从不理会其样子是美还是丑。一个生下来就注定美丽的形态可能会因为某一偶然原因在某一部位受到损

害，而其他部位随即连带受损。因为现在大自然需要力量来修复损坏的部位，这样就从其余部位抽走一些力量，其发育势必由此受到影响。现在造物就不再是它所应该成为的样子，而是它所能够成为的样子。如果从这个角度理解下面一段，那么我们就无话可说了。

“请看看这位在年轻时失去了双目的妇女。她的眼眶逐渐生长，但没有使眼皮扩张，眼皮退化由于缺少眼球而形成的凹陷区域并且收缩。上眼皮把睫毛连同下拉，下面的眼皮则把双颊略微往上扯。由于受这一运动的影响，上唇同样被往上扯，因此，面部的各个部位都依其距离偶然事故发生地点的远近，或多或少地受到损害。不过，你们是否以为这种变形只发生在这个椭圆形的平面上？你们是否以为脖子就完全免受其害？肩部和胸部就免受其害？当然，就你我眼睛看来是这样。可是，你们若是把大自然叫来，给她看看这脖子，这肩头，这胸脯，那她一定会说：这是一个在年轻时失去双目的女人的身体。

“你们把眼光投向这个弓肩驼背的男人。由于脖子前部的软骨错位，后面的椎骨就被压弯，头部向后移动，双手移到臂关节的位置，肘部后缩，所有部位都在寻找那个适合于一个如此错位的系统的共同的重心，而面部因此带上一种压抑而吃力的特征。你们若是把这个人物遮盖起来，把他的脚给大自然看，那么她一定会毫不犹豫地回答你们：这是一个驼背的脚。”

也许有人觉得上述说法太夸张，可这从最严格的意义上讲的确是真理：有机自然的连贯性不论在健康还是疾病状态下都超出了我们的理解力。

一位症候学大师也许能把狄德罗只是以涉猎不深的笔调描述的两种情况讲得更清楚，不过我们不用在这上面跟他较真。我们必须看看他想拿这类例子说明什么。

“如果原因和作用对我们看来是一清二楚的话，我们就只需照造物所具有的样子将其表现出来；模仿越完美，越符合原因，我们就越满意。”

我们要反驳的狄德罗那些原则已在此露出了头脚。他所有理论表述的旨趣都在于调和自然和艺术，把自然和艺术彻底融为一体，我们却必须把二者的作用区分开来。大自然所组织的是一个活生生的，无足轻重的机体，而艺术家组织的是一个僵死的，但十分重要的机体，大自然组织实在的机体，艺术家组织虚幻的机体。观赏大自然的作品时，人们必须投入意义、感觉、思想、效果及对心灵的影响，而在艺术作品中人们想要并且必然会找到这一切。完全模仿自然从任何意义上讲都不可能，艺术家的使命仅在于表现一种现象的表面。艺术家的目标是要创造物体的外表和那诉诸于我们所有的感性与精神力量的，刺激我们欲望的，升华我们的精神并使我们感到一种占有的快乐的生机勃勃的整体，创造那充满活力的，强健的，丰满的，美丽的事物。

观察自然的人必须走另外一条道路。他必须分割整体，穿透表面，破坏美，认识必然，如果力所能及的话，他还得在头脑里勾勒出这有机结构的复杂体系，就跟为一座令许多散步者晕头转向的迷宫作一幅草图一样。

如果艺术家和专心致志的欣赏者朝自然研究者悠然自得，仿佛脚踩乡土的深处看一眼，他们就会——多么正常——感到恐惧；而一个纯粹的自然研究者却不太敬重艺术家，他把艺术家只是看作一种用来记录观察并告知世人的工具，又把欣赏者看成一个孩子，这孩子只晓得美滋滋地享用美味的桃子肉，对果实中的宝贝，大自然的目的，那繁衍续种的桃核却毫不经意，随手扔掉。

自然和艺术，认识和享受就是如此矛盾，它们没有相互扬

弃，但也没有特别的关系。

仔细看看我们这位作家的话，我们会发现他在要求艺术家为生理学和病理学创作，这一任务天才大概难以接受。

下面一段并没有讲得更好，甚至还更糟糕，因为人们难以在一部艺术作品中容忍那么一个脑袋又大又沉、腿短而足大的可怜人物，不管他多么明确地体现有机组织的前后一贯性。这个人物就是生理学家也用不上，因为他没有表现出人体的平常状态，病理学家也同样拿他没用，因为他既不是病态，也不畸形，只不过很糟糕，很难看。

奇特的、杰出的狄德罗，你为什么要把你的伟大的精神力量用来混淆、而不是澄清是非？那些没有理论，在经验中苦苦摸索的人难道不已经为此吃尽了苦头吗？

"虽然我们不了解有机结构的结果与原因，并由于无知而拘泥于传统规则，但是，一旦某个忽略这些规则而又坚持细致地模仿自然的艺术家画出了大足，短腿，肿胀的膝盖，又沉又大的脑袋，我们常常也能原谅他。"

作者在上面这段话的开头就设下诡辩圈套，他想随后把套子收紧。他说，我们不了解大自然组合的方式，所以我们订立了一些规则来自助，好让我们在缺乏更好的认识的情况下有个评判标准。这正是一个我们不得不加以反驳的观点。

我们是否了解有机的大自然？我们是否比三十年以前，比我们的论敌写作时更加了解大自然？我们以后是否还更加了解自然？我们对其秘密究竟能够了解到何种地步？这些东西造型艺术家几乎用不着问。他的力量只在于直观和理解一个意义丰富的整体，在于发现局部，在于感觉到一种通过研究得到的知识是有用的，尤其感觉到从研究中获得的知识中究竟哪一种真正有用，这样他就不会太离谱，就不会吸收无用的知识而漏掉有用

的知识。

这么一种艺术家，如果遍布一个国家，延续一个世纪，再加上长期艺术实践的推波助澜，那么他们必将以自己的学说与创作创立艺术规则。从他们的头脑和手中将产生比例，形式，形象，大自然向他们提供了这方面的素材。他们并不约定这样或那样一些模棱两可的规则，并不相约把不合适的东西宣布为正确的东西，他们从自身出发，按照艺术规律创立规则，而这些艺术规律同样真实地植根于天才的天性之中，就像那些有机规律在广袤的大自然中永恒运转一样。

这里的问题绝不在于人们是在地球上的哪块地方，哪个国家，哪个时代发现并遵循这些规则。问题不在于人们在不同的地点，不同的时代，不同的情况下是否会偏离这些规则，也不在于人们是不是偶尔要以约定俗成的东西代替规律。的确，问题甚至不在于真正的规则是否已经找到并受到尊重，相反，人们必须大胆宣布，这些规则一定能找到，而且，如果我们不能把规则强加给天才们的话，那么我们就得从他们手中接受规则，因为他们感觉到自身的炉火纯青的艺术水准，深知自己的作用范围。

可是，对于下面一段话我们该说些什么呢？它包含着真理，但却是一条多余的真理。它作了佯谬的论证，以便我们对奇谈怪论有心理准备。

“在大自然里面，一根弯曲鼻子并无害处，因为一切都相互关联着，鼻子变成这副模样是由邻近部位的变化所致，而这些变化既造成这副模样，又使之可以为人们所接受。一旦人们把安提诺俄斯[①] 的鼻子拧弯，却又让其他部位原封不动，那么其样

① 安提诺俄斯(？—130)，罗马皇帝哈德良(76—138)宠爱的男孩，后来成为造型艺术中的一个美的典型。

子一定不堪入目。为什么？因为安提诺俄斯脸上所长的不是弯鼻子，而是烂鼻子。"

我们或许可以再问一遍：这话是什么意思？它要证明什么？为什么要在这里提到安提诺俄斯？如果把鼻子拧弯，任何一张俊俏的面庞都将扭曲变形。为什么呢？因为对称遭到破坏，而这正是人体美的基础。即便我们只是戏谈艺术，也绝不应该涉及一张变形到了不再对其各部位提出对称要求的脸。

下面一段更有意思，诡辩家在此已是口若悬河了。

"我们说，一个从我们旁边走过的人生得很丑。按照我们的可怜规则是这样，可是，若让大自然来判断，话就得另说了。我们评一尊雕塑：它有最美的比例。按照我们的可怜规则是这样；可是，大自然会说什么？"

在这短短的一段话里已经搀杂了许多一知半解的，走样的和错误的东西。有机自然的生命作用在这里又一次和完善的艺术对立起来。有机自然的生命作用，在所有发生故障的情况下，即便惨淡经营，也要保持自身的某种平衡，从而以最显明的方式证明其活生生的，创造性的存在；与此相反，完善的艺术即使处在其巅峰状态也并不要求具有活生生的，创造性的，再创造的存在，它只求把握大自然现象中最有价值的点，从中学到比例美，然后又将其返还给大自然。

艺术并不追求与大自然较量广度与深度，它将自己局限于自然现象的表面，但是，它有自己的深度，自己的力量。它把这些表面现象的最高的因素记录下来，因为它承认其中有必然规律，承认其中有符合目的的完美比例，以及登峰造极的美，高贵的意义，澎湃的激情。

大自然似乎是为其自身的目的运转，艺术家则是作为人，并为了人而创造。我们一生中只能从大自然提供的材料中提炼出

可怜巴巴的一点心爱的，可以享受的东西；而艺术家所给与人们的都应当使感官理解，愉快，应当刺激人，吸引人，应当给人享受并使人满足，应当哺育，造就并升华精神。这样，艺术家怀着对创造了他自己的大自然的感激之情，奉还给大自然一个第二自然，但这是一个有感情，有思想，由人创造的自然。

要做到这一点，天才，即负有使命的艺术家，就必须按照大自然给他立的规律，规则行动，这些规律和规则并不与自然相矛盾，它们是天才的最大的财富，因为他由此学会了掌握和利用自然的财富和他的心灵的财富。

“请允许我把罩住那驼背的纱巾挨到美第奇的维纳斯[①] 身上，只露出她的脚尖。如果大自然受命顺着这脚尖画出一个人物，那么你们也许会十分惊奇地看到她的画笔底下出现一个丑陋的，扭曲的怪物。不过，若是出现相反的现象，我倒要感到奇怪了。”

我们的朋友和论敌一开始就走错了路，而我们一直都在提醒他。这条路错就错在偷换概念。

至于我们，由于对大自然怀着无比敬畏之情，因而我们绝不认为它的人格化的神圣形象会如此笨拙，竟然落入一个诡辩家的圈套，而且为了给后者的虚假理由加点分量，竟以它那从不闪失的手画出了一张丑陋的面孔。如同神谕对待那个有关“麻雀是活的还是死的”的棘手问题[②]，它倒会让那种无理要求感到羞耻。

---

① 这是古罗马人模仿古希腊原作而创造的一尊雕塑，因当时收藏在罗马的美第奇庄园而得名。

② 典出《伊索寓言》：一个“不信神的人”手里捏着一只麻雀，问得尔福神庙的主人阿波罗麻雀是死的还是活的。如果阿波罗说麻雀是死的，他就把麻雀放走，如果说是活的，他立刻就把它掐死。

它走到这罩着纱巾的画前，看看那脚尖，再听听诡辩家为什么叫它来。它严厉而不动怒朝他喊道：你拿一个棘手的模棱两可的事情来测试我，可这是徒劳无益的！不论罩着纱巾还是掀开纱巾，我都清楚那底下藏着什么。这脚尖是我自己做出来的，因为是我教会了那个画出这脚尖的艺术家。我使他理解了一个形象的特征，他由此找到了比例，形式。一句话就够了：这脚尖适合于这尊而不是任何别的雕塑，这件你以为绝大部分都向我隐瞒了的艺术品跟自身是协调的。我告诉你：这脚尖属于一个漂亮，温柔，羞涩，而且正值勃勃青春的女人！在别的脚上也许立着最尊贵的女人，即众神之王后，在别的脚上也许有一个轻浮的酒神的侍女在东飘西荡。不过记住一点：这脚是大理石做的，它并不要求走动，这身体也一样，它不要求有生命。难道这个艺术家曾愚蠢地要求把那脚跟一只肉体的脚相提并论吗？果真如此，他就活该遭受你想给他的侮辱。但是，你并不了解他，或者说你误解了他。没有一个真正的艺术家会要求拿他的作品与自然产品相提并论或是取而代之。谁想这么做，谁就会跟一个不伦不类的怪物一样，被撵出艺术王国却又不为自然王国所收容。

如果一个作家为了在想象中制造点有趣的场景，因而就让他写的雕塑家真的爱上了他自己创作的塑雕，而且通过虚构让前者对后者情欲熊熊，而后者在前者的拥抱中变得柔情似水，那我们是可以原谅他们。这样就产生一个娓娓动听的色情故事，但对造型艺术家来说则是一个不雅的童话。传统告诉我们：野蛮人看到雕塑杰作时往往产生肉体欲望，而一个伟大的艺术家对其杰作的爱纯粹是另外一种性质。它类似于亲戚朋友之间那种虔诚，神圣的爱。皮克马利翁若真是能够对他的雕塑产生欲望的话，那么他就只是一个蹩脚的雕塑家，他就不可能创造出任

何让人看作艺术品或自然作品的形象①。

亲爱的读者和听众，如果我们的女神话说得太多，超出了神谕的范围，那就敬请原谅。一个乱糟糟的线团倒是可以舒舒服服地交到你手里，可是，如果要把它理出来，使你看到这是一条有其长度的真正的毛线，那就得需要时间和空间。

“一个人就是一个体系，其组织是如此复杂，一个在初期阶段很不起眼的故障所造成的后果必将使最完美的艺术品与自然差之千里。”

言之有理！如果艺术家想拿自己的作品与大自然的产品相提并论或是取而代之，那么他就活该受辱，他最完美的艺术品，他以精神，勤奋，辛劳换来的果实就应该被人贬得一无是处，应该落到自然产品的地步。

我们起劲地重复我们所设想的那位女神的话，因为我们的对手也在重复自己的话，因为混淆自然与艺术正是我们时代所遭受的主要病症。艺术家必须知道其力量范围，他必须在自然的范围里建立自己的王国。但是，如果他想融于自然，把自己消解为自然的话，他就不再是艺术家了。

我们再看看我们的作者。他作了巧妙的转折，以便从他那些奇特的旁门左道返回真实的，正确的事物。

“如果我真是了解艺术的秘密，那我也许知道艺术家应该在多大程度上遵循被认定的比例，而且我会告诉你们的。”

如果会出现艺术家遵循比例的情况，那么这些比例就一定具有某种强制性的，规律性的东西，它们不可能是随意认定的，一定是众多的艺术家通过观察自然形态并考虑艺术的需要后找

---

① 典出奥维德的《变形记》。书中的雕塑家皮克马利翁爱上了他所创作的一尊女性雕塑。应他的请求，爱神阿佛洛狄忒使雕像变成了活生生的女人。

到了接受这些比例的理由。这就是我们想说的道理，我们的作者多多少少承认这点，这已经使我们感到满足了。只可惜他对规律性的东西一笔带过，搁置一边，随后就把我们引向个别的条件和限定，引向例外情况并唤起我们的注意力，因为他接着写道：

“可是我知道它们无法抗拒大自然的专横，知道年龄和健康状况会造成各种各样损害。”

这和我所说的东西一点不对立。恰恰因为艺术家的思想成熟起来，专门观察人体的最佳状态而且不带任何条件，那些比例才由此产生。即使马上把那些例外情况撇开不计，也没有谁否认它们的存在；谁会认为可以拿病理学特征来动摇生理学呢？

“如果一个人物形象清楚地显示其外在组织，如果很好地表达出其年龄，习惯以及处理日常活动的轻松方式，而人们还是认为这个形象画得很糟糕，这种事我可从来没听说过。”

如果一个人物形象清楚地显示其外在组织并且满足了这里所提出的其他要求，那么它一定具有即使不美，也是有个性的比例，它肯定能够在一部艺术品中间找到其位置。

“这些活动决定了人物的完美尺寸以及各部分和整体的比例；我由此看到孩子的形象，看到成人和老人、粗人和文化人以及商人、军人、搬运工人的形象。”

谁也不否认职业对肢体的发育有着重要影响，但根本在于是否有成为这样或那样的人的能力。世界上的任何一种活动都不可能把一个瘦弱无力的人变成搬运夫。要想培养成功，大自然必须先为他打下基础。

“如果说难以创造某个人物，那么这必定是一个现年二十五岁，很快地，突然之间从地里冒出来而且没做过任何事情的人。

但这么一个人只是一种幻想。"

这种说法不好直接反对，但我们必须提防其中的圈套。当然，谁也想象不出一个没有任何身体训练，生活在一种绝对的静止之中的成年的四肢是什么样子。可是，一个艺术家若是遵循自己的理想，也能构想一个通过基本的训练就发育成熟的人体；他必须剔除使人联想辛劳，努力以及服从特定目的和性格的身体训练的一切特征。这么一个以真实的比例为基础的形象完全可以被艺术创造出来，而且绝对不是一种幻想，而是一个理想。

"少年近似于一张漫画，老年也同样如此。小孩是一堆未成形的，变化不定的，寻求自身发展的材料，老人则是一堆走了形的，干枯的，向内收缩的，最终将化为乌有的材料。"

我们完全同意作者的观点：应该把少年和老年逐出艺术领域。只有当艺术家致力于创造性格时，他也可以尝试把这些发展不足或者发展过头的造物纳入美的，有内涵的艺术的范畴。

"只有在这两极之间，从青春开始到壮年结束这段时间里，艺术家才能使其人物适合纯粹而又严格精确的绘画，因为绘画中的多一点和少一点将造成凹或者凸，错误或者美。"

人体只有在极其短暂的时间内才可以被称作美，严格地讲，我们还会把我们这位作者限定的时间大大缩短。青春期的一瞬间对于两性来说都是形体可以变得最美的瞬间，可我们也可以说：这只是一瞬间！交媾与繁衍将夺去蝴蝶的生命，夺去人的美，而艺术最大的一个好处就在于它能够诗意地创造出大自然不可能真正塑造的东西。就像可以创造半人半马族一样，艺术也可以编织出处女般的母亲形象，这甚至是它的义务。在艺术中，尼俄柏这个已有多个成年子女的尊贵老妇人生着含苞欲放

的乳房①。的确，古人所以懂得赋予给诸神的永恒青春就存在于这种智慧的矛盾统一当中。

在此我们与我们的作者的观点完全一致。在美的比例中，在美的形式中，唯有这细腻的多一点或者少一点十分关键。美是一个狭窄的范围，人们在里面只能小心翼翼地动作。

我们继续跟着我们的作者走，他稍一转折便把我们引到一个重要的地方。

“可是，你们说得出年纪和机能在改变形式时的情形吗？即使它们不毁坏器官(这一点我承认)，人们也必须了解它们吧(这一点我不否认)？不错，这正是人们为什么必须研究解剖学的原因。

对人体肌肉的研究无疑有其好处。可是，难道我们不应该担心这个剥了皮的人一直停留在想象力中吗？不应该担心艺术家坚持炫耀学问的虚荣心，担心他那挑三拣四的眼睛不再可能停留于表面，而他则对皮肤和脂肪视而不见，只是去盯着肌肉，去看它的产生，加强，弹性吗？他的笔调难道不是太突出，他的创作难道不是太艰难，太枯燥吗？难道我在女性形象中也会再见到这个讨厌的剥皮人吗？

既然我确实只需要表现外部特征，那么我希望，人们教会我好好地观察外表就够了，千万别要求我去获取我应该忘记的危险的知识。”

这类原则倒可以给年轻而轻率的艺术家们宣讲，他们一定很高兴有一个完全说出其心里话的权威。不，高贵的狄德罗！

① 尼俄柏生有六儿六女并向女神勒托炫耀，勒托的子女阿波罗和阿耳忒弥斯为母亲不平，杀死尼俄柏的孩子。

既然你如此擅长辞令，你就表述再清晰一点吧。不错，艺术家应该表现外表！但是，一个有机体的外表不是内部之永恒变化的现象又是什么？外部特征，外表已是如此适应一个纷繁、复杂、精细的内在结构，以至它自身也由此变成一个内部机体，因为两种功能——内在的和外在的——无论在静止还是在剧烈运动的状态下都有最直接的关系。

至于怎样获得内在知识，艺术家按什么方法来研究解剖学才不至于造成狄德罗描述的那种危害，这里还不是讨论这类问题的地方。不过，我们可以表达一个一般性的见解：你应该清楚地记住，而不是忘记你曾在上面研究过肌肉的尸体。作曲家在热情澎湃地创作时不能忘记通奏低音，诗人不能忘记音节。

艺术家不会轻易忘记他在创作中遵循的规律，正如他不轻易忘记他想处理的材料一样。你的肌肉人既是材料，又是规律，后者你得舒舒服服地遵循，前者得会轻轻松松地处理！如果你真是为你的学生好，那就别让他们接触无用的知识和错误的理论，因为剔除无用的东西和改变错误的方向都很困难。

"有人说，研究尸体上的肌肉仅仅是为了学习如何观察自然，但是，经验告诉我们，人们经过研究之后也很难不照自然所有的样子来观察自然。"

这一观点也只是用模棱两可的语言表述的。一个只在外表上下功夫的艺术家在一双训练有素的眼睛看来总是显得空洞无物，尽管美的天才总觉得他赏心悦目。一个研究了内部的艺术家自然也会看到他所知道的东西，如果人们愿意，他将把他的知识应用到外表，这里也存在那细微的多一点或少一点，而这正决定着他创作的好坏。

如果说我们的朋友和对手此前阐述了解剖学研究的可疑，那他现在也对学校里的裸体研究发难。他在此针锋相对的本是

巴黎的学校[1] 及其烦琐风气，我们并不想庇护这后两者。他同样是通过一个突然的转折过渡到这一题目的。

"我的朋友[2]，您将独自阅读这篇文章，所以我可以写我所喜欢的东西。我在学校度过了七年，为的是照模特儿作画，您觉得耗费这时间值得吗？您想知道我对此有何看法吗？恰恰在这艰苦而可怕的七年之间，绘画中形成了一种风格。所有这些在学校里展出的姿势都是被迫的，预备好的，反复调整的，所有这些动作都显得冷漠而且走了样，它们是由一个可怜鬼表现出来的，而且总是同一个每周三次来脱衣服，让教授当一个肉体木偶摆布的人。这些姿势和动作与自然的姿势与动作究竟有什么共同之处？那个从您的庄园水井里汲水的人，难道他的形象能够由一个不必承受这个童话，举起双臂在教具边上笨拙地模仿这一动作的人正确表现出来吗？那个在学生面前做出死者模样的人跟一个死在床上或者被打死在街上的人有什么关系？学校里表演斗殴的人跟街头斗殴者有什么相干？那个根据别人的要求来请求，乞讨，睡觉，沉思，休克的人，跟一个困顿之极倒在地上睡觉的农夫，跟一个坐在炉边沉思的哲学家，跟一个在人群中受挤窒息因而陷入休克的人又有什么关系？毫无关系！我的朋友，毫无关系！"

前面就肌肉人所说的话大体上也适用于模特儿。对模特儿的研究和模仿，一方面是艺术家不可逾越，也不应停留过长的阶段，另一方面则是他创作时的辅助手段，他即使是成熟的艺术家也不可缺少这一辅助手段。对艺术家而言，活生生的模特儿只是一堆粗糙的材料，他不必受其限制，他必须努力加工这堆

---

① 指法国王家绘画雕塑学院。

② 指弗里德里希·格林男爵。

材料。

我们的朋友因为他在学校见到那些没完没了的模特儿研究所带来的恶劣后果而忿恨不已，所以他又写道：

“为了使低级趣味臻于完美，如果让画家继续研究模特儿，那也可以把艺术家派到维斯特立或是伽尔德尔[①]，或是随便哪一个舞蹈老师那里学习优美。因为事实上自然被完全遗忘了，想象力充满了再虚假不过，再做作不过，再可笑不过，再冷漠不过的动作、姿势、人物。它们本来只是教学模型，现在却堂而皇之进入了绘画。艺术家一拿起铅笔或是毛笔，这些可恶的幽灵就苏醒过来并且出现在他眼前，他无法摆脱它们，只有靠奇迹才能把它们从他脑子里驱逐出去。我曾认识一个富有趣味的年轻人，每次往画布上涂上哪怕一点颜料之前，他总要跪下呼唤上帝帮助他摆脱模特儿。目前很难见到一幅表现有相当数量的人物的画中不零零星星地出现几个这样的人物、姿势、动作和活动，它们都带学院气，让有趣味的人难以忍受，它唯独能引起那些对真理感到陌生的人的惊叹。这种状况应归咎于对学校模特儿的没完没了的研究。

“人们并不是在学校学习具有普遍性质的动作协调性，即人们看到和感觉到的，从头到脚延伸和传递的协调性。如果一个女人若有所思地低下头，身体各部位马上就会随重心而调整，如果她又昂首挺立，那这剩下的整个机体都将随之调整。”

人们通过模特儿变换姿势，由于法国学校的处理方式，人们已偏离了模特儿的原始功能：了解人体的自然特征。为了达到丰富多彩的效果，人们也选择了表达情绪活动的姿势。既然我们的朋友拿这些做作的，虚假的表演与人们在街上，在教堂，在

---

① 不详，估计是当时颇有名气的通俗舞蹈教师。

熙攘的人群中得以观察到的自然表达方式作比较，他当然就占了优势，因此，他忍不住要嘲讽一番。

“摆弄模特儿自然是一门艺术，一门伟大的艺术，人们只需看看教授先生对此多么自豪就够了。您别担心他会对那个被雇来的可怜鬼说：我的朋友，您自己摆好姿势！做您想做的事！他情愿教他一个奇特的动作，而不会让他做一个简单而自然的动作。然而实际上就是这么一回事。

“我无数次地想对在去卢浮宫的路上遇到那些挟着画架的年轻的艺术学校学生好心好意地喊道：朋友们，你们在那儿画几年啦？两年。这可是多得不能再多了！放弃这种无益的画风吧，去卡尔特隐修院[1] 看看，你们在那里会见识真正的虔敬和真挚的表情。今天晚上是节日前夕，去教堂吧，你们悄悄地走到忏悔室边，然后就会看到人们是如何鼓足勇气，是如何表示懊悔的。明天去乡村小酒店，你们在那里会见到真正大发雷霆的人；混到公共场合去，到街上、花园、集市、房屋去观察，你们将对发生在生活中的真实动作获得正确的理解。看，就在这儿！你们的两个同学正在争论。他们俩不知道这场争论已赋予他们的各个身体部位一个特定的方向。好好地观察一下吧，到时候你们会发觉教授那乏味的课堂和对无聊的模特儿的临摹是多么地可怜！如果你们以后想用勒叙厄[2] 的单纯与真实去取代你们学到那些虚假的东西，你们还得狠下一番功夫。假如你们想有点出息的话，就必须这么做。”

这个建议本身是好的，艺术家观察民众怎么也不嫌多。只是照狄德罗的描述，这个建议不会带来什么结果。学徒必须先

① 卡尔特派，一个提倡苦修冥想的天主教派别，创立于一〇八四年。

② 勒叙厄(1617—1655)，法国画家。

知道,他要寻找的是什么,艺术家从自然里可以取点什么,他又应该如何将其用于艺术目的。如果他没有这些预备训练,他经验再多也没有用,这样,跟许多同时代的人一样,他只会表现司空见惯的,半新不旧的,或者——若是走上了伤感的歧途——新颖过头的东西。

"姿势是一回事,动作又是一回事。所有的姿势都是虚假的,渺小的,每一种动作都是美好的,真实的。"

姿势(Attitude)这个词狄德罗已使用了好几次,我是按照它在那些地方似乎所具有的涵义翻译这个词的,可是在这里就没法翻译了,因为这个词已带有贬义色彩。在法国学校里通用的艺术语言中,姿势一词意味着一种表达某个动作或者思想并且富有内涵的姿势。但由于学校里的模特儿的姿势不能满足人们对它的要求,而相对于任务和境况来说必然是自不量力的,空洞的,夸张的,有缺陷的,所以狄德罗在此从贬义上使用这个词,而这层贬义我们无法译成德语,这样我们也许得说"学校里的姿势",可我们的处境并不因此得以改善。

狄德罗从姿势转而讨论对比,这样做很有道理。因为对比产生于一个人各部位的不同方向或是多个人物的身体部位的不同方向。我们想听听作者自己是怎么说的。

"误解对比是产生矫饰风格的一个最可悲的原因。真正的对比只有一种,它产生于动机,产生于多种多样的器官和兴趣。拉斐尔和勒叙厄又是如何开始创作的呢?有时候他们将三个,四个,五个人物逐个排成一行,其效果极佳。我们在卡尔特修道院,在望弥撒或是晚祷场面中见到四十到五十个排成两列的僧侣。同样的圣衣,同样的动作,同样的装束,尽管如此却没有一个人跟别人一模一样。你们只需找一种对比,即这种把僧侣们区别开来的对比!这就是真实!其他的一切都是渺小的,虚

假的。”

他讲这些话就跟他讲述姿势的情形一样，尽管他大体上言之有理，但他对艺术手段过分排斥，从经验角度看他的建议不够内行。当然拉斐尔从对称排列的僧侣身上找到了他创作的主题，可是这么做的是拉斐尔，而他是一个艺术天才，一个不断进步的，不断修炼自身，完善自身的艺术家。人们不能忘记，如果把一个没有接受艺术入门教育的学生推向大自然，那就使他既偏离了艺术，又偏离了自然。

跟前面一样，狄德罗现在又通过无足轻重的空话过渡到一个陌生的主题，他想让学艺术的，特别是画家注意：一个人物应该是完整的，多方面的，而画家必须如此生动地刻画展现在人们眼前的那一面，以至于其他方面仿佛都已包括在里面。他所说的这些更多地是表明了他的意图，而不是阐述具体的创作实践。

“如果我们的年轻的艺术家还有点兴趣采纳我的建议，那么我还想对他们说：你们只看你们所临摹的对象的某一方面，这种状况持续的时间不是太长了吗？我的朋友们，你们试着把人物想成透明的，让你们的眼光深入其核心。你们从那里观察整个机器的外部运动，你们将看到一些部分在扩张，而另一些部分在收缩，后者在下沉，前者在膨胀，由于部分和整体息息相关，你们将使我在欣赏画中人物的一个方面的同时，又感到它与我所没有见到那另一面的巧妙吻合；尽管你们只向我展示了一个角度，但你们却迫使我的想象力也看到相反的角度。这样，我才说你们是令人惊叹的画家。”

狄德罗建议艺术家借助想象深入人物的核心，以便从各个角度观察其作用与反应。他的目的首先在于提醒画家不要试图用平面的，仿佛只是从一个方面加以表现的画面来取悦于人。当然，一幅正确的绘画即使没有光和影也显得完整并且有立体

感。为什么一张剪影会显得如此栩栩如生？因为人物的轮廓线准确，所以人们既可以想象人物的正面，也可以想象其背面。对我们作者的建议还不太清楚的年轻艺术家不妨作一作上述的剪影试验。如果他分别从两个侧面看同一个轮廓，那么他大体上还真可以体会一下狄德罗以抽象的方式从人物的核心所设想的情形。

如果现在有一个人物大体上画得不错，那么这位作者就更多地使人想到一种不损整体，而使之臻于完美的创作方法。我们和他一样坚信，在此必须唤起艺术家的全副精力以及最娴熟的技巧。

“但是，你们光是勾勒整体是不够的，现在你们还得创造细节而又不能毁坏整体。这是一项需要兴奋、感觉，需要细腻感觉的工作。

因此我希望以下述方式开办美术学校：如果学生会轻松地照素描和雕塑作品来创作，那我就让他照着学校里的男女模特儿画两年。然后我让他临摹孩子，成年人，还有成熟的男人，老人，不同年龄，性别以及来自社会各阶层的人，简言之，各式各样的人。我不愁找不到人。如果我给他们好的报酬，他们会络绎不绝地上我的学校来报名，如果我生活在一个遍地是奴隶的国家，我把他们招来就是了。

教授在不同的模特儿身上注意到一些偶然现象，由于日常活动，生活方式，地位，年纪的缘故，这些偶然现象引起了形式上的变化。

学校里的模特儿学生们每隔十四天只见一次，而且教授还让模特儿自己摆姿势。素描课之后由一个老练的解剖学家给我的学生讲解剥了皮的尸体，并且把他的讲课内容应用到生机勃勃，活生生的裸体上面。他一年至多不过十二次照这僵死的解

剖物作画，这就足以让他感到骨头上的肉和剔下来的肉画起来不是一回事，感到这里的线条必须圆润，那里的线条必须是有棱有角的样子。他将看到，如果忽略了这些细微之处，那么整体看起来就像是一个鼓胀的气囊或是一个羊毛口袋。”

谁都看得出这种开办美术学校的建议是不完整的，作者的意图是不太清晰的，教学进度以及相互衔接的各种课程也没有说清楚。不过，这还不是跟他争论的地方。既然他总的说来是破除了束缚人的烦琐风气并且主张有针对性的研究，那这也就够了。但愿我们在同时代的艺术家那里别再看见鼓鼓胀胀的气囊或者塞得圆滚滚的口袋。

“无论在素描还是油画中，只要认真模仿自然就不会有矫饰风格。矫饰风格来自于大师，来自于学院、学校，甚至于来自古希腊。”

好样的狄德罗，的确如此，你的开章很糟糕，你的结尾也是如此。在本章结束之际，我们不得不在争吵中跟你告别。那些有那么一丁点才气的青年不是已经够自我膨胀的吗？他们不都喜欢说什么“一条无条件的，适合个人的，由自我选择的路是最好的路，最能实现理想的路”并以此沾沾自喜吗？看来你是想在你的弟子面前把学校彻底搞臭！也许三十年前的巴黎美校的教授该受斥骂，活该威风扫地，这个我无法肯定，但是，大体上讲，你这段结束语里面没有一点真实的成分。

艺术家不仅应该认真对待自然，也应该认真对待艺术。对自然的模仿再逼真也产生不了艺术品，但在艺术品中自然可能完全消失，而这种艺术品还总是可以得到赞赏。仙逝的哲人，如果你的怪论使我也想出奇谈怪论的话，就请你多多原谅。但是，当真说来你自己不会否认一个事实：只要方法得当，从大师那里，从学院，学校，古希腊都可以学到一种纯正的风格，尽管你指

控它们带来了矫饰风格。我们甚至还可以说：世上有哪个天才能够一蹴而就，能够先是直观大自然，不用师法传统就认定比例，找出纯正的形式，选择真正的风格，为自己创立一个囊括一切的手法？比之你前面所说的那个二十岁时突然从地下冒出，肢体完备却又从未用过的年轻人，这是一个更加虚无缥缈的梦幻。

再见吧，尊敬的幽灵，谢谢你给了我们一个争论，闲谈，激动并且复归冷静的机会。精神最大的作用就在于创造精神。再说一遍，再见吧！我们在色彩的王国再会。

第　二　章

“我对色彩的一些小小的见解”

狄德罗这位有伟大的思想和理性，思维敏捷的人在此向我们表示，他在处理这个题材时是意识到自己的长处和弱点的。他在标题上已暗示我们不要对他期望太高。

如果说他在第一章曾威胁要对绘画发表“奇特的看法”，那么他是意识到自己的开阔视野，意识到自己的力量和能力，而我们也的确看到一个狡猾而精力充沛的论敌，我们有理由全力以赴去对付他。现在他却带着谦虚的表情，只是宣布要对色彩发表“小小的见解”。不过，仔细一看，他对自己并不公平，他的见解不是微不足道，而大都是正确的，契合主题的，他的评论是中肯的。但他谈的东西局限在一个狭小的范围，他不完全了解这个领域，他看得不够远，甚至连一些不难理解的东西他也不完全清楚。

比较这两章得出的结论便是：也为了给本章加一些评注，我现在必须采取一个截然不同的论述方式。前面我只是不得不破

除诡辩，去伪存真，我还可以引证自然界中公认的规律性的东西，我找到了一些可以掩护我的科学堡垒。但是，我在本章的任务却是把一个狭小的圈子扩大，界定其范围，填补漏洞并且完成一项真正的艺术家，真正热爱科学的人盼望已久的工作。

就算我们能够胜任此事，但就一篇陌生的，不完整的文章而言，这种写作方式难以让人觉得舒坦，因此，我得走另外一条路，以便我在本章的劳动能够对艺术之友有所裨益。

在此，狄德罗也用众所皆知的诡辩伎俩把他那篇短小论文的各部分分散打乱，他像是领着我们在迷宫里转，以便在狭小的空间里让我们产生路途遥远的幻觉。因此我将他的段落拆散，再将其归纳到某些范畴和另外一种顺序里面。由于他这整个一章没有内在关联，而更多地是仅仅用跳跃式运动来掩盖其格言体的缺陷，我们这么做就更加容易了。

既然我在重新整理其论文的同时又添上一些评注，那这就多少有可能让人一览其成绩和不足。

几个很普通的问题

关于色彩的巨大作用：

“素描赋予事物形态，色彩则赋予它生命；它是神吹来的气息，给万物注入了生命。”

色彩之所以赏心悦目，是因为有一种特征我们只有通过面部才能在有形和无形的现象中看到。人们必须见过色彩，甚至必须看着色彩，才能理解这一伟大现象的奇妙作用。

好的调色师十分罕见：

“如果说杰出的画家就那么几个，那么优秀的调色师就罕见了。文学领域的情况也是如此，有一百个冷漠的逻辑学家才有

一个优秀的演说家，有十个优秀的演说家才有一个杰出的诗人。浓厚的兴趣可以很快造就一个擅长辞令的人，爱尔维修[①] 爱说什么就说什么，一个人如果没有情绪就写不出十行佳句，即使你要他的命也无济于事。”

为了掩盖其特殊知识的缺陷，狄德罗在这里又按他的方式对一个人们想了解的问题泛泛而谈，而且用雄辩术中的一个错误例子来掩人耳目。一切都总是归根于好的天才，一切都总得让情绪来完成。当然，天才和情绪是创造艺术作品不可缺少的前提，但是这二者——仅以绘画为例——对于构思和构图，对于采光，上色，表达，以及最后的创作都是必要的。如果色彩使画面活跃起来，那么我们在所有的部分都会感到天才的气息。

我们也完全可以把那句话颠倒过来说：好调色师比好的画家多。如果我们要换一种公允的说法，那就是：出类拔萃在两个领域都同样艰难。如果我们譬如说规定一个衡量优秀画家或者优秀调色师的点，随便规定多高或者多深，我们至少会找到人数相等的大师，假如没有遇到更多的调色大师的话。我们只要想想荷兰画派，特别是所有那些被称作自然派的画家就够了。

如果这种观点是正确的，而调色大师与绘画大师又人数相等，那么我们将由此得出另外一个重要的结论。就绘画而言，人们在学校里即使没学过完整的理论，也学到一些可以世代传授的基本原理、规则、尺寸。在调色领域却既无可传授的理论，也没有可传授的基本原理。学生靠的是大自然、实例，靠的是他本人的审美趣味。为什么作好画跟配好色同样困难？我想，这是因为绘画要求广博的知识，以大量的研究为前提，还因为创作过程十分复杂，要求不断的思考和一丝不苟的精神。而色彩是一

---

① 爱尔维修(1715—1775)，法国启蒙哲学家之一。

种仅对感觉提出要求，并且仿佛本能地由感觉创造出来的现象。

幸好是这么一种情况！否则，由于缺乏理论和基本原则，配色好的绘画还要少。这类作品也没有更多，这自有其原因。狄德罗随后就此谈了几点。

可是，在我们的教科书中涉及色彩的章节是多么地可悲！如果我们譬如说用一个想学点东西，想求得入门并获得启发的艺术家的眼光去读读苏尔策《美的艺术之基本理论》中“色彩”一章，那么我们会对此深信不疑。这哪有一丝一毫的理论？我们在哪里可以见到作者对真正重要的东西作了哪怕一点暗示？孜孜求学的人被推回大自然，他从他所信任的学校给撵到高山、平原，撵到广袤的世界，他应该在此观看太阳，薄雾，云朵，还有天晓得什么东西，他应该在此学习，像一个被遗弃的孩子一样独立成长。难道人们翻开一个理论家的书，为的就是回到纷繁的体验，回到零星的，单个的，不可靠的观察以及一个未受思维训练的大脑所陷入的迷茫？当然在一般情况下，对于艺术，特别是对于其特定的部分而言，天才是不可缺少的，这大概需要眼睛天生就对色彩敏感，天生就对色彩的和谐有所感觉。当然，天才必须看，必须观察，训练，自立。可是，天才在许多时候也觉得需要借助对经验，甚至——如果愿意这么说的话——对他本人的思考来提高自己。这种时候他很愿意接近理论家，他希望由此找到一条捷径，全面减轻创作的负担。

对着色的判断：

“唯有艺术大师才是真正的绘画评判官，而每个人都可以评判颜色。”

对此我们绝不能苟同。只要是直接诉诸于健康的感官，人们更容易察觉双重意义上的颜色，即整体上的和谐以及局部表现的真实，但对于作为真正艺术产品的色调，却只有大师才能评

判，这跟其他艺术品的情况一样。一幅绚丽多彩的，一幅生气勃勃的，一幅在整体或是局部上和谐的画会吸引大众，愉悦爱好者，但只有大师或者真正的行家才能评判它。毫不在行的人也会在绘画中发现错误，小孩子会因为一幅画太逼真而惊诧不已。有许多东西，健康的眼睛对其局部的观察是正确的，但对整体的观察却是不完整的，对主要部分的观察则是不可靠的。难道我们没碰到过外行甚至认为提香的色彩不自然这种事情吗？也许狄德罗对此也持同样看法，因为他总提到韦尔内① 和夏尔丹②，把他们视为配色的楷模。

“半吊子行家在匆匆之间可能看不出一幅素描，一种表达，一种组合是多么出色；眼睛可绝不会对配色大师视而不见。”

他根本就不应该谈半吊子行家！不错，严格地讲，根本就不存在半吊子行家。大众被一部艺术品吸引或者对之产生反感，但他们并不要求成为行家，真正的爱好者日复一日地提高其鉴赏力并且保持自己的可塑性。半音是有的，但它们在整体上也是和谐的；而半吊子行家却是一根走调的弦，永远奏不出一个正确的音，可他却坚持走调，因为就连真正的大师和行家都绝不把自己看作完美无缺的。

好的调色师极为罕见：“可是，为什么让每个人都理解其作品的艺术家如此稀少？”

这里的谬误又在于“理解”一词的错误涵义。大众理解色彩的和谐与真实，跟理解美的构图的结构一样困难。当然，这两者愈完美，理解愈容易，而这种可理解性正是艺术和自然中一切完美事物的一个特性。这种可理解性一定与司空见惯的东西有相

---

① 韦尔内(1714—1789)，法国画家。

② 夏尔丹(1699—1779)，法国画家。

似之处，只是后者可能缺乏魅力甚至枯燥乏味，可能让人感到无聊和反感，前者却给人刺激和快乐，使人升华到其存在的巅峰，使他飘飘然并且忘记其存在和流逝的时光。

几千年来，荷马的诗歌已被人们所接受，有时还得到理解，谁能创造出类似的作品①？有什么东西比杰出演员这一现象更容易接受，更容易理解？成千上万的人见过他，佩服他，可谁又能模仿他？

真正的调色师的特征

真实与和谐

“对我来说，究竟谁是真正的，伟大的调色师呢？他是一个把握了大自然和被照明的物体的色调并懂得让他的油画保持和谐的人。”

我倒要说：他是一个生动地，最准确又最纯粹地把握和表现了亮度不同，距离不同的物体的色彩并且懂得使之保持和谐的关系的人。

即使光线绝对充足，色彩也只有在很少的物体上才显出其天然的纯粹，它或多或少地受到所附物体的性质的限制。此外，我们还看到它受到光线的强弱，受到阴影，距离，甚至还有各种各样幻觉的制约和改变。所有这些人们都称之为色彩的真实，因为这是一种呈现在健康，感受力强，训练有素的艺术家的眼前的真实。但是，在自然中难得见到这种真实的和谐状态，和谐只

---

① 原文所用“fassen”和“begreifen”在现代德语中都是“理解”之义，没有语义差别，但歌德却赋予这两个词不同的涵义。在他这里，fassen 指粗浅的、感性的理解，begreifen 指深层次的、含有理论思维的理解。故译前者为“接受”，译后者为“理解”。

能在人的眼睛里去寻找，它产生于这种器官的内在作用与反作用，一种色彩是根据眼睛的需要来要求另一种色彩。人们可以说：如果眼睛看到一种色彩，它就要求和谐的色彩；人们也同样可以说：眼睛要求与一种色彩相配的色彩是和谐的色彩。迄今为止，那些产生和谐，即色彩中的关键部分的色彩被物理学家称为“偶然色彩”。

细微差别：

“一幅画中没有什么东西比真实的色彩更能打动我们，无论外行还是内行都理解这色彩。”

这话怎么讲都是真理，但也有必要研究这短短一席话究竟要表达什么。在一切不是人体的物体上，色彩的意义几乎都大于形态，因而只是由于有了色彩我们才借以识别出各种物体或对物体产生了兴趣。单色的石头，无色的石头毫无意义，木头只能通过其丰富的色彩才获得意义，鸟儿的形状被一层外衣遮住，我们首先是被这层外衣上的有规律的色彩变化所吸引。一切物体多少有一种专属自己的色彩，至少是标志性别和种类的色彩。即便是人工材料的色彩也因材料不同而不尽相同。亚麻布上面的洋红和羊毛，和丝绸上的洋红不尽相同。塔夫绸缎子，丝绒虽然都是丝绸制品，给眼睛的感觉却不同。如果我们在一幅画上再次见到某个物体的特定的、鲜活的、独有的色彩，而这正是它一直所以打动我们，为我们所熟悉的地方，那么有什么东西比此时的感觉更让我们兴奋，快乐，更使我们痴迷，陶醉？没有色彩而表现的形式只是象征，唯有色彩使艺术品变得真实并且接近现实。

物体的色彩

肉体的颜色

“有人说，世上最美丽的色彩是少女双颊上那种标志着纯洁，青春，健康，谦虚，羞涩的可爱的红晕，这不仅表达出某种巧妙的，动人的，细腻的东西，而且也说出某种真理；因为肉体的色彩是很难模仿的；这种白嫩，纯净无比却又不显苍白，不乏光泽；这种红色与蓝色的混合色毫不显著地融合在浅黄色里；血与生命使调色师感到绝望。谁能察觉出肉体的色彩，就算具有了相当高的水平，其他的一切相比之下只算雕虫小技，过去有许多画家至死都不明白肉体的色彩是怎么一回事，将来还有许许多多的画家至死也不明白这一点。”

对于我们在物体上见到的最奇妙的色彩，狄德罗在此发表了正确的见解。我们在生理，物理，化学现象中所注意到并已区分开来的基本色彩跟自然界里其他材料一样，一旦组合起来就显得十分高贵。万物之中组织最复杂的就是人，而既然这篇东西是写给艺术家们的，就请允许我们假设有一些人种的内外组织都更加完善，他们的皮肤是一个完美组织的表面，显示出最美丽的，超出我们理解力的和谐色彩。艺术家在察觉到健康的肉体色彩并对之作详细观察之后才努力去创造类似的东西，这种感觉和观察却不仅要求眼睛，而且要大脑和手付出纷繁细致的工作，要求有一种朝气蓬勃的自然感受力和成熟的思维能力，因此，相比之下其他事情似乎不过是玩笑和游戏，至少像是被囊括在这种最高的能力之中。形式也是如此。谁要是发展到塑造美丽而又富有内涵的人体的水平，那他所表现的其他一切东西都将具有美和内涵。如果那些被称作历史派画家的大艺术家肯屈

尊来画一些风景，动物，无生命的装饰物，那有什么伟大的作品创造不出来！

既然我们和作者的意见完全一致，我们就让他本人讲下去。

“你尽可以相信，若要提高自己的调色本领，对鸟儿和花草稍作研究是没有坏处的。可是，我的朋友！模仿这些东西绝不可能培养出对肉体的感受力。如果巴赫利耶① 见不着他的玫瑰，他的黄水仙花，他的丁香，他会是什么样子？让费恩夫人画一张肖像，再送到拉图尔② 那里去吧。可是，别这样，不要送到他那儿去！告密者对同伙还不至于尊重到实话实说的地步。不过，还是敦促这个懂得如何画肉体的人去画衣服，天空，丁香，画一个清香的李子，一个毛绒绒的桃子，你会看他将如何解决问题。还有夏尔丹！为什么人们把他对无生命事物的模仿当成自然本身？这就是因为只要他愿意，他就可以画出肉体的颜色。”

这个问题我们不可能比他表达得更生动，更精致，更优美，其基本原理也算是正确的。只是拉图尔不适合作色彩艺术大师的例子，他是一个花哨的夸张的画家，或者说多半是一个师承里戈③ 画派的矫饰风格画家或是一个一味模仿那位大师的人。

接下来狄德罗又谈及画家们遇到的一个新问题：不仅肉体本身难于模仿，而且这种困难还因为皮肤属于一个会思考，会沉思，会感觉的生物这一事实而加大，因为该生物的最内在，最隐秘，最轻微的变化都会闪电般地波及皮肤表面。他稍微夸大了难度，但是他的论证特别精彩，而且没有违背事实。

“可是，最令配色大师们头痛的是肉体的变化，它每时每刻

① 巴赫利耶，情况不详。估计是法国画家。

② 拉图尔(1704—1788)，法国画家。

③ 里戈(1659—1743)，法国画家。

都在活动并且改变其颜色。正当艺术家一心扑在画布上面，正当他挥动画笔来表现我的时候，我却变了一种模样，他再也找不到我先前的样子。如果我想起修道院院长勒布朗，我一定会无聊得打哈欠，如果我脑海里浮现出修道院院长特鲁布勒的形象，我脸上一定会露出讥讽的神色。我要是想到我的朋友格林或者是我的索菲①，我会怦然心跳，脸上会表现出温柔、快活的神情，我的快乐仿佛溢于外表，最细小的血管也受到震动，这鲜活的液体的毫不显著的颜色将生命的色彩扩散到我所有的身体部位。在拉图尔和巴赫利耶那专注的目光看来，花，果就已是瞬息万变了。人的面部又将给他们带来多少的烦恼！随着人们称之为灵魂那股轻盈飘游的气息的无穷变化，这张画在冲动，在运动，它时而扩张，时而收缩，忽而上色，忽而褪色。”

我们前面说，狄德罗在某种程度上夸大了难度。当然，如果画家不具有成为艺术家的素质，如果他的创作仅仅意味着往肉体看一眼、再往画布上涂一笔，如果他只知道画他所见到的东西，那么这个困难将是不可克服的。但是，他之所以为艺术天才，之所以有艺术天赋，就在于他懂得直观、把握，懂得推论、象征、概括，而且这适合于艺术的每个部分，不论是形式还是色彩。艺术家的天赋就在于他有一种处理对象的方法，这不仅是一种精神的，也是一种用于实践的技术方法，艺术家借助这种方法才得以把握对象，限定对象并赋予它艺术存在的统一性和真实性。

“可我差点忘了给你谈激情的颜色，我已经非常接近这个主题了。每一种激情难道没有它自己的颜色吗？这颜色难道不随着激情的步步升级而变化吗？怒色不尽相同。老是满面怒容，就必然两眼冒火，若是怒气冲天，就造成心脏收缩而不是扩张。

① 索菲是狄德罗的情人，其正式名字叫路易丝·亨利哀特·伏罗。

随后，眼睛模糊，额头、双颊发白，嘴唇颤抖、苍白。爱和渴望，甜蜜的享受，幸福的满足！这每一个瞬间不都以另外一种颜色来修饰爱情的美吗？”

我们对前面一段的评论也适用于这一段。狄德罗在此也值得称赞，因为他提醒艺术家注意自然现象的丰富多采并企图以此防止他们染上矫饰倾向，从而向艺术家指出了人们有权向他们提出的高标准要求。他下面所说的话也有同样的意图。

“丰富多采的针织品和衣物对于完善色彩作出了不少的贡献。”

对此，我们在前面的一段评论中已有所涉及。

“色彩的基本色调可以很弱，但不能错。”

局部色彩不仅可以通过整幅画，而且可以通过不同的背景得到平衡，同时又保持真实并与画里的物体相吻合，对此，我们没有一丁点的怀疑。

论色彩的和谐

我们现在来谈一个重要的问题。前面我们已对此有所涉及，但这个问题不能在这里，而只能在探讨整个色彩理论的过程中得到展开、阐述。

“有人说，色彩分调和与不调和两种，如果人们理解的是下述的意思，这话就没错：有一些色彩相互很难结合，它们放在一起时反差如此之大，即使有光线和空气这两个普通的调和因素，人们也难以忍受它们直接相邻。”

既然人们找不出色彩和谐的根据又不得不承认有调和色和不调和色之分，同时又注意到光线的强弱似乎可以对色彩产生强化或弱化的影响并且由此起到某种调和作用，既然人们注意

到空气包围着物体，能带来某种柔和的，甚至和谐的变化，所以，这两者被视为普通的调和者。人们毫无道理地把很难同色彩区分开来的明暗跟色彩本身混淆起来，强调材料的特殊性，还谈什么空中透视，这都是为了避免解释色彩的和谐。人们应该读一读苏尔第论色彩那一章，看看作者对“什么是色彩的和谐”这一问题如何避而不谈，如何将问题葬送并掩埋在一大堆陌生而类似的事物底下。因此，这项工作必须做。我们或许会发现，既然这么一种和谐独立地而且原本就存在于人的眼睛和感觉之中，我们也能通过染色物体的组合将它展现出来。

“我不相信某一个画家比一个有点虚荣的女人或是一个精于本行的扎花姑娘更懂得组合颜色。”

就是说，一个敏感的女人，一个活泼的扎花姑娘懂得色彩的和谐！前者知道自己穿什么好看，后者知道如何使她卖的东西取悦于人。那为什么哲学家，生理学家不去上这一课呢？为什么他们不花点工夫去观察一个可爱的姑娘如何搭配这些基本色彩，以获取自己的利益呢？他们为什么不看看她的好恶？人们承认色调分和谐与不和谐并向画家们指出这点，每个人都要求画家创造和谐的色彩，可是没有人告诉他这是什么。结果怎样？有时候他的自然感觉会正确地引导他，有时候他又束手无策。那他怎么办？他回避色彩本身，他弱化色彩，相信只要从某一种色彩夺去它与另外一种色彩格格不入的活力，就可以使之变得和谐。

“色彩的基本色调可以很弱，但不破坏和谐，相反，色彩浓烈倒是难以产生和谐。”

人们绝不承认淡彩比浓彩更容易产生和谐。当然，如果色彩浓烈，颜色显得十分鲜艳，那么眼睛对和谐与不和谐的感受要强烈得多。但是，如果淡化色彩，在画中用一些浅色，一些混合

色，一些乱涂的色彩，那么谁也不清楚自己见到的是一幅和谐的还是不和谐的图画。但人们肯定会说这幅画没有感染力，这画无足轻重。

"画白色和画浅色是两回事。如果两幅画的构思完全相同，你当然更喜欢那幅浅色的，这犹如白昼与黑夜的区别。"

一幅油画可以满足对色彩的一切要求，可是它的色彩却浅淡而又明亮。眼睛喜欢浅色，这类浅色如果充分显现出来，如果处在最暗的状态，同样可以产生一种庄严的，预兆不祥的效果。但是，浅色画和用白粉笔来作的画不是一回事。

还有一点！经验告诉我们，若在浅色的，轻松的画与色彩强烈，咄咄逼人，极富紧张效果的画之间选择，人们并不总是喜欢前者。否则，斯巴诺勒托① 在那个时代怎么可能超过古维多？

"有一种让人难以摆脱的魅力，这就是一位善于赋予其画面某种气氛的画家所使用的魅力。我不知道该如何向你清晰地表达我的思想！这里有一幅画，表现的是一个穿着白色缎子，站立着的女人！你把画的其他部分遮住，光看她的连衣裙，也许你会觉得这白色缎子灰暗无光，并不十分真实。但是，如果你连同其周围的物体一起来欣赏这个人物，那么，这缎子以及白色很快就会显出其效果。原因在于整个画面都受到节制，如果每一表现物都相对失去点什么，那就不会注意到它缺少什么。协调性拯救了这部作品。这是在日落时分观察到的大自然。"

谁也不会怀疑这么一幅画具有真实性和协调性，尤其在技巧处理上有很大的成就。

和谐的基础：

① 斯巴诺勒托，意思为"矮个子西班牙人"。这是意大利人给西班牙画家何塞·德·里贝拉(1591—1652)的绰号，后者自一六一六年起一直生活在意大利。

“我要谨防自己打乱艺术中的七色的秩序。绘画中的七色，就是音乐中的基础低音。”

狄德罗总算指出了和谐的基础，他想在七色中寻找这个基础并且用法国画派对此发表的观点来安慰自己。既然物理学家把整个的色彩理论建筑在棱镜折射现象，某种程度上就是建筑在彩虹的基础之上，那么人们在绘画中偶尔也把这类现象假定为和谐法则的基础，而这些法则人们在上色时必须考虑到，由于人们无法否认这类现象中存在和谐，这么做就更有必要了。只是物理学家所犯的错误也带着它的有害影响落到了画家头上。彩虹和棱镜折射现象只是那广泛得多，丰富得多，原因更加深刻的色彩和谐现象中的个别事例。并不存在一种由彩虹和棱镜向我们揭示的和谐，所以说这两种现象是和谐的，那是因为存在一种更高层次上的普遍的和谐，而这两种现象也得服从其法则。

七彩绝对不能和音乐中的基础低音作比较，它甚至没有概括我们在折射过程发现的所有现象，它很难成为色彩中的通奏低音，就跟大调和弦难以成为音乐中的通奏低音一样。但是，由于存在一种音级的和谐，所以大调和弦是和谐的。可如果我们进一步探讨，就会发现也有一个小调和弦，它绝不从属大调和弦，但属于整个音乐和谐的范围。只要色彩理论还没有弄清楚所有的现象不能强行归纳到一种有限的现象及其包罗万象的阐释里面，没有弄清楚每一种现象都和其他所有现象一样同属一个范围，它必须从属，必须遵循其法则，那么这种模糊与混乱的状态就会在艺术中存在下去。在艺术实践中人们对廓清理论的需要比理论界要强烈得多，因为理论家只会悄悄地把问题推到一边并固执地声称：所有这些不都已讲得明明白白了吗！

“可是我担心胆小的画家一开始就可怜巴巴地缩小艺术的界限，为自己寻找一种轻松的、狭隘的、小里小气的风格，这就是

我们所说的记录式的风格。”

狄德罗在此抨击了一种小里小气的风格，只要太接近物理学家的狭隘的理论，各种画家都可能落入这种风格。看样子他们在画板上是将色彩按其在彩虹中的秩序排列，这就产生一种不可否认的和谐顺序，他们称之为记录风格，因为这像是记录了能够并且应该发生的一切。可惜由于他们只知道色彩在七彩和棱镜魔术中的顺序，所以他们在创作中不敢打破这种顺序，也不敢作些技术处理，以便使人在此忘掉那个基本概念，结果人们在整幅画中都见到这种记录。跟在画板上一样，油画中的色彩仍然是材料，物质，元素，并没有通过一种真正的、天才的处理有机地纳入一个和谐的整体。狄德罗猛烈地抨击这些艺术家。我不知道他们的名字，也没看过这类油画，但我相信我可以从狄德罗的话中推想他指的是什么。

“的确，绘画界有这么一批专事记录的人，有这么一批对七彩现象亦步亦趋的奴仆，所以我们总是能够猜出他们要干什么。如果一个物体有这种或那种色彩，我们就可以肯定在它旁边会见到这种或那种色彩。如果他们给油画的一个角上了色，我们当然知道其他所有地方将上什么色彩。他们一辈子都没干点别的事情，只是在挪动这个角。这是一个活动的，在一个平面上四处漫游的点，它愿在什么地方停留就在什么地方停留，但它的随从永远是原班人马。他像是一个总是和仆从们穿着同样的衣服出行的显赫主人。”

纯正的色彩：

“维尔内和夏尔丹可不是这么做的。他们那勇敢的画笔擅长以恣肆豪放的风格创造出多姿多样和最完美的和谐，并表现出自然界所有色彩及其细微差别。”

狄德罗在这里开始把技巧处理与色彩混淆起来。当然，经

过这种处理，色彩不再是材料，元素，不再是粗糙的、物质的，因为艺术家懂得在组合得当的整体和谐中隐蔽地表现每种色彩的丰富的真实性。这样，我们几乎又回到我们的出发点，回到协调之中的真实性上面来了。

下面的问题十分重要，我们先听听狄德罗怎么说，再发表我们的看法。

"尽管如此，维尔内和夏尔丹处理色彩时有其独特的，有限的方式！我对此毫不怀疑，如果我下点功夫，肯定会找出其风格。个中原因在于人不是神，艺术家的作坊不是大自然。"

狄德罗在激动地抨击矫饰派画家，找出他们的缺陷，并且拿他心爱的艺术家——维尔内和夏尔丹——与之抗衡之后，又触及到一个敏感问题：这两个人也采取一种特定的方式进行创作，而人们可以说这一方式有些古怪，有些狭隘，所以他几乎看不出如何将这两人和矫饰派画家相区别。即便他谈的是最伟大的艺术家，他也会禁不住说出这番话；但是他想说话公正，不想拿艺术家和上帝，拿艺术作品和自然杰作相比较。

那么，走正路的艺术家和走歪路的艺术家之间的区别究竟在哪里？答案是，前者慎重地应用一种方法，后者盲从一种式样。

一个总是在观察，感受，思考的艺术家，会看出事物的最尊贵的状态，最强烈的作用，最纯粹的关系。在模仿过程中，一种自己设想的，一种传统的，自己反复斟酌过的方法将减轻工作负担，如果在应用这种方法时艺术家的个性再参与进来，那么，他将因为其个性，因为最正确地使用其最高的感官力量，精神力量而不断上升到普遍的高度，他就可能直达艺术创造可能性的极限。希腊人就是通过这条道路攀上艺术巅峰的，我们尤其熟悉这巅峰之上的雕塑艺术。那为什么他们那些出自不同的时代，

有着不同价值的作品能给人以某种相同的印象？这大概只是因为他们在前进时遵循一种真正的方法，在倒退时也无法彻底抛弃这种方法。

人们把一种纯正的方法的结果称为风格，反之则称为格式。风格使个人升华到群体所能达到的最高点，因此，一切伟大的艺术家都因为他们的杰作而彼此接近。于是，拉斐尔创作最成功时的着色风格和提香相同。相反，格式更使个人——如果可以这么说的话——个人化。一个人如果一味追随自己的冲动和喜好，他就会离整体的统一性，甚至离那些可能与他相似的人越来越远，他对人类没有什么要求，他自己脱离了人类。这一点对道德领域和艺术领域同样适用，因为既然一切人类活动都同出一源，那它们在不同的支流中也是相同的。

这样，尊贵的狄德罗，我们就以你的话来收尾，而且我们还要锦上添花。

人不求作上帝，但求为完人。艺术家不求自然作品，只求艺术杰作。

谬误与不足

漫画：

“有彩色漫画，有素描漫画，所有的漫画都趣味低下。”

这种漫画是如何产生的？它与真正的不和谐色彩又有什么区别？如果我们就色彩的和谐及其构成的基础取得了共识，那么这类问题才能说清楚，因为这事的前提在于眼睛会欣赏和谐，会感觉不和谐，在于人们知道和谐与不和谐是如何产生的。然后人们才会理解可能有介于这二者之间的第三种东西。人们可以有理性，有意识地偏离和谐，由此能够创造出富有特色的作

品。但如果人们再进一步，如果夸张这种偏离手法或者是没有正确的感觉，不作慎重考虑就大胆使用这种手法，那就会出现那种最终将变成鬼脸，变成彻底的不和谐的漫画。每个艺术家都应小心谨慎，以防自己落到这种地步。

个性化色彩：

“为什么有如此之多的调色师，而自然界却只有一种色调?”

我们的确还不能说自然界只有一种色调，因为听到“色调”这个词我们总想到一个看见色彩，感受色彩，辨别色彩的人。但是，我们能够而且必须假定这种情形，这样才不至于听信那种不明不白的理论，说什么每只健康而敏感的眼睛见到的所有色彩及其关系都大致相同。原因在于人们传播经验所依据的就是对感觉相通的信仰。

可是，人的感官对色彩的感觉却存在很大的偏差和不同，当画家们创作某种与他们之所见相似的东西的时候，这一点我们就看得最清楚。因此，我们可以从画家创作的东西去推论画家所见到的东西，用狄德罗的话来说就是：

“眼睛的结构当然对此起了很大的作用。柔弱的眼睛不会喜欢鲜艳，浓烈的色彩，画家们不会在画里表现自然界中那些刺激他的色彩。他们不喜欢大红，不喜欢锌白，他们将给装饰其房间墙壁的挂毯和他们的画布配上淡淡的，柔和的，细腻的色彩，他们通常用某种和谐来替代你感觉被抽掉的力量。”

正如狄德罗这里所说的，这种淡淡的，柔和的色调，这种回避鲜艳色彩的倾向，完全有可能是神经衰弱造成的。我们发现，健康强壮的民族、民众本身，以及儿童、青年都喜欢鲜艳的色彩，可我们同时又发现有教养的人逃避色彩，一方面因为他们的器官衰退了，另一个原因则是他们躲避一切突出的，独特的东西。

艺术家的情况不一样，如果他的色调平平淡淡，这常常是因

为他理论功夫不扎实,因为缺乏理论造成的。再强烈的色彩也能得到中和,但只能再借助另一种强烈的色彩,而只有胸有成竹的人才敢把两者放在一起。在这种情况下,谁要是完全追随感觉,马马虎虎,就很容易弄出漫画来,如果他有趣味的话,他是会避免这类漫画的。于是,他减弱色彩,混合色彩,扼杀色彩;于是,他制造虚假的和谐,这种和谐并没有贯穿整幅画面,而是化为乌有。

"为什么画家的性格,甚至处境不应该对他的色调产生影响呢?如果他平时的思想悲观,阴郁,黑暗,如果在他忧郁的头脑和昏暗的工作室里是永恒的黑夜,如果他将白天逐出房间,如果他寻求孤独与黑暗,那么,你所预见的难道不是一幅富有感染力,但又阴沉,昏暗,色彩难看的作品吗?一个看什么都是黄色的黄疸病患者,他怎么会不把他生病的器官给自然万物罩上的面纱再给他的画面披上?如果他拿过去的经验在其想象力中烙下的绿树和他眼前的黄色的树作比较,他自己也会讨厌这张面纱。

你可以确信,有文若其人,也有画若其人的情况,后者甚至更为显著。画家偶尔一反常态,克服器官的本性和倾向。他像是一个内向、沉默的人,突然之间也慷慨陈词起来。一阵爆发之后,他又回到他的天然状态,又复归沉默。一个器官天生衰弱的忧郁的艺术家,偶尔一次也会创作出一幅色彩强烈的油画,但是他很快又复归其本来色调。"

如果一个艺术家意识到自己这种缺陷,这将是一件大喜特喜的事情,如果努力去克服这种缺陷,那就值得大加赞赏。很难找到这么一个艺术家,如果有这么个人,他必将劳有所获。我不会跟狄德罗似的,去威胁他,说他将不可避免地倒退,我倒要向他保证,即便不能完全实现某一目标,他也会不断取得可喜的

进步。

"一旦器官生病，而且不论生哪种病，它就会对所有的物体施放一层烟幕，为此，大自然及其模仿者都将吃尽苦头。"

狄德罗在提醒艺术家要克服自己身上的那些缺陷之后，又向他们指出，他们在学校里面临那些危险。

大师的影响：

"真正的调色师之所以稀罕，是因为艺术家通常都追随某一个大师。学生长时间地临摹某一个大师的油画而不观察大自然。他习惯于通过他人的眼睛观察，而不会使用自己的眼睛。久而久之他学到一种使他着迷的艺术技巧，他无法摆脱，不能自拔。他的眼睛套上一根锁链，正如奴隶脚上戴着脚镣一样，这就是某些错误的色调广为流传的原因。一个模仿拉格内的人将习惯耀眼的，凝重的色彩；谁作勒普朗的信徒，就会画出红色和砖红色；效法格勒兹[1] 的，会迷上灰色，紫色；师法夏尔丹的，其色彩必定真实！因此，艺术家们对素描和色彩的看法不尽相同。有人说普桑太枯燥，有人说鲁本斯太夸张，而我这个小人国的公民却和和气气地拍拍他们的肩膀，告诉他们这是胡说八道。"

毫无疑问，如果年纪和名望特别容易把青年人舒舒服服地引上歪道，那么有些失误，有些错误的方向是很容易传播的。所有的流派和团体都证明人们会学会用他人的眼睛来观察。不过，尽管错误的一课容易埋下恶果，使矫饰风格代代相传，但一种正确方法之所以产生影响，正是得益于青年人的接受能力。好样的狄德罗，跟在前一章一样，我们再次向你呼吁：在你告诫你那些青年人不要效法末流画派的同时，不要使他们去怀疑真正的画派。

---

① 格勒兹(1725—1805)，法国画家。

着色时为什么毫无把握：

“当艺术家从调色板上蘸色彩时，他并不总是清楚该色彩在画中将产生什么效果。这是显而易见的！他拿什么来跟调色板上的颜料，复色作比较？那只能是其他单个的复色，天然的颜料！他所做的事情比这还要多。他在他配制色彩的地方观察色彩，再想象将它涂到它所应该得到使用的地方。他估计错误的时候还少吗！当他从调色板转向他组合的完整画面时，色彩已发生变化，或变淡，或变浓，它的效果已是截然不同。然后艺术家就得反复摸索，拿颜料东抹西涂，以各种各样的方式糟蹋颜料。经过这番工作，复色变成了不同材料的组合，而这些材料相互之间产生化学作用，迟早会变得不和谐。”

艺术家这种时候胸中无数，是因为他不清楚该做什么，怎么去做。这两者——尤其是后者——在很大程度上是可以传授的。应该使用的色体及其从最初的设计到最终完成之间的使用顺序，这都可以科学地，甚至工匠式地加以传授。如果说釉彩画家不得不涂上完全错误的复色，只能去想象烧制出来的效果的话，那么，这里主要的油画画家倒应该事前就知道他必须准备什么，又必须如何一步一步地作画。

天才的滑稽模样：

但愿狄德罗会原谅我们不得不在这一栏目下面将他所称赞，所嘉许的艺术家的举止展现出来。

“谁要是有强烈的色彩感，他就会两眼死盯着画布，嘴巴张开一半，他喘气，呻吟，急不可耐，他的调色板是一幅混沌的画面。他把画笔蘸进这片混沌，一笔一笔地将他的作品拉出来。然后他站起身，退后几步，打量自己的作品。他随后又坐下，你们将看到自然界的物体栩栩如生地在他的画板上浮现出来。”

看到一个执着的艺术家跟一条在野兽后面紧追不放的猎犬

一样，大张着嘴，气喘咻咻，也许只有老成持重的德国人才觉得可笑。我试图表达出“haleter”这个法语词的全部意思，但却徒劳无益，甚至一口气用好几个词也无法完全把握其核心意思。但是，我倒觉无论是拉斐尔画《博耳塞那的弥撒》，柯勒乔① 画《圣哲罗姆》，还是提香画《圣彼得》，保罗·韦罗内塞② 画《迦拿的婚宴》时，都没有张着嘴坐在那里，也没有喘气、叹息，急不可耐，呻吟，手忙脚乱。这大概是法国人的漫画笔调造成的，这个活跃的民族即使在最严肃的事情上也难免用漫画笔调。

下面一段并没好多少。

“朋友！去工作室里看看艺术家创作吧。如果说他把熟色和生色相当对称地摆放在调色板四周，或者他在至少创作一刻钟之后还没有把这整个的秩序打乱，那你就可以大胆断言，这个艺术家没有灵感，创造不出有价值的作品。他像一个迟钝得不可救药的学者，后者正需要某一作者的一句话。于是他爬上梯子，抽出书，打开书，走到书桌旁抄下他需要的那一行字，又重新爬上梯子，将书放回原位。这的确不是天才的做法。”

前面我们已敦促艺术家通过恰当的调配，把单个颜料的物质性的色彩现象消灭，依照对象使色彩个性化并且加以组合。不过，至于说这一过程是否必须如此任性，如此混乱，对此，一个慎重的德国人有理由保持怀疑。

正确、清晰地处理色彩：

“画家运笔越稳，着色越大胆，越自由，他越少拿色彩东抹西涂并加以糟蹋，其色彩用得越简单，越奔放，油画的和谐色彩就越持久。我们看到现代油画在短时间内就失去色彩的和谐，也

① 柯勒乔(1494—1534)，意大利画家。

② 韦罗内塞(1528—1588)，意大利画家。

看到古代油画尽管天长地久，却保持着色彩的鲜活，有力，和谐。我觉得后者的优越不仅得益于质地更好的色彩带来的效果，这也是对良好的创作方法的奖赏。”

你倒是对一件重要而美好的事情作了精辟而真实的评论。老朋友，你为什么不一直跟真理，跟你自己保持一致呢？为什么你强迫我们在最后又听你发表一通真真假假、充满悖论的演说呢？

“啊，朋友，绘画是多么伟大的艺术！我用一句话说出了艺术家绞尽脑汁一个星期也难以表述的东西，他的不幸就在于他的所知，所见，所感与我完全一样，但却词不达意。感觉驱使他一往无前，使他对自己的能力产生错觉，他破坏一部杰作，因为他不知不觉地到达了他艺术的极限。”

当然，绘画和雄辩术相距甚远。即便人们可以假设造型艺术家和雄辩家看事物的眼光是一样的，然而这在前者和后者所唤起的冲动却是迥然不同的。雄辩家从一个题材跑到另一个题材，从一部艺术作品跑到另一部艺术作品，为的是作些思考，为的是理解它们，概括它们，梳理它们，并说出其特征。艺术家则植根于他的题材，和它如胶似漆，给它注入他精神和心灵的精华，再次将它创造出来。在这创造活动中，时间不予考虑，因为爱是创造的动力。有哪一个恋人会在所爱对象的身旁感到时间的流逝？有哪个真正的艺术家在工作时感觉到时间的存在？雄辩家，你的恐惧正是艺术家的快乐，在你拼命追逐的地方，他却感到优哉游哉。

你的朋友不知不觉地登上了艺术的顶峰，然后又画蛇添足，但他最终还是有挽救的余地。如果他真正达到了这种艺术水准，如果他真是如此勤勉，那么，使他也具有技巧意识，弄清楚他在朦胧之中已在使用的方法并不困难。这种方法告诉我们如何

创作最好的作品，同时又告诫我们不要画蛇添足。

就让我们这次的闲谈到此结束吧。等到有朝一日我们能够以合适的形式和顺序，把我们在色彩理论，特别是在绘画色调研究方面所能取得的最好成果告诸并传授给读者，到时但愿读者还有兴趣阅读这类文章①。

黄燎宇 译

① 这里暗示歌德自己正准备撰写的《颜色学》(1810 年出版)，歌德对狄德罗的绘画色彩论的评论以及他自己的主张，与该书中的观点一致。

论席勒的《华伦斯坦》*

……如果人们要把整个作品的内容用简单几句话来表达的话，那么可以这么说：作品描写的是一种非凡的存在，这种存在是由一个不寻常的个人在一个不寻常的有利时刻不自然地和临时地建立起来的，但由于它同生活的平凡现实和个人的正直天性存在着必然矛盾而告失败，并且与属于它的一切最终同归于尽。因此，作家要表现的是两个看来互不相容的对象：一个对象是非凡的精神，这种精神的一端是伟大和理想，另一端是疯狂和犯罪；另一个对象是平凡的实际生活，这种生活一方面近乎于道德和理智，另一方面近乎于渺小、低贱和卑鄙。他把爱作为一种理想的，非凡的同时又是符合道德的现象置于这两者之间，从而在他的画卷中为人的存在画了一个完整的圆圈。

安书祉 译

* 摘自歌德一七九九年一月至二月所写的《皮柯洛米尼父子》一文。《皮柯洛米尼父子》是席勒的《华伦斯坦》三部曲中的第二部。

阿勒曼方言诗歌*

这些诗歌是用南部德国方言写的，它们的作者正在争取在德国诗坛上获得自己的席位。他的才能表现在完全相反的两个方面。一方面他用健康的愉快的目光观察自然界的事物，这些事物以稳固的存在、生长和运动表达它们的生命，通常我们喜欢称它们为无生命的。他对这些自然界事物的表达采用近乎描写的手法，当然他也懂得通过出色的拟人手段可以将他的描述提高到艺术上更高的阶段。另一方面，他又喜欢采用道德说教和写意的手法。不过，即使在这种情况下，他也借助拟人手段，正如在前一种情况下，要为他的躯体找到一种精神一样，在这里他要为精神找到一个躯体。这一点他没有完全取得成功；但凡是他在作品中做到了这一点，这些作品就是优秀的，我们坚信，他的绝大部分作品应当受到这种赞誉。

如果说，古代希腊的或者其他通过造型艺术的趣味培育出来的作家是用理想的人物形象使所谓的无生命的东西有了生命，并用更高一级的像神一样的自然精灵，如仙女和护林女神，代替岩山、泉水和森林，那么本诗集的作者则是将自然界的物体转变成农夫，从而用最质朴的、最优美的方式使宇宙完全变成农夫的世界。这样在总有农夫的地域，在我们更高和更明朗的想

* 这是歌德为瑞士德语作家约翰·保尔·黑贝尔的《阿勒曼方言诗歌》(1803)写的书评。

象中，我们仿佛已与农夫融为一体。

地点对作品特别有利，尤其是他停留的那块地方，是由在巴塞尔附近转而向北流去的莱茵河造成的。明朗的天空，肥沃的土地，风景各异的地带，奔腾不息的流水，快乐的人们爱说话又有表述能力，强求的谈话形式，调皮的语言习惯，这一切的一切都供他支配，凡是他的才能能够达到的事都能变成现实。

第一首诗中就有一段优美的拟人化的诗句。一条发源于奥地利境内的菲尔德山脉的名叫维泽的小河，被作者描绘成一个不断发展和成长的农村少女，她在跑过了一段非常重要的山地之后，终于来到平原；最后与莱茵河喜结良缘。路上的各种细节描写得十分优美，妙趣横生，丰富多彩，而且是以完整的、不断升华的方式贯彻始终。

如果我们把眼睛从地上转向天空，我们发现那些巨大的、闪光的物体也被看作是善良的、憨厚的、诚实的农夫。太阳在百叶窗后面休息，月亮是她的夫君；月亮带着探询的目光走了出来，以为他的妻子已经入睡，他好再喝上一盅。晨星是她的儿子，为着去会见情人，他比母亲起得还早。

当我们的诗人描述地球上他喜爱的人时，他在像《小女巫》这样的诗中掺进一些惊险故事，在《乞讨者》这样的诗中掺进一些浪漫故事。像《汉斯和维雷纳》这样的诗中则两者兼而有之。

他十分喜欢把手工业和家庭劳动当作创作的题材。《心满意足的农夫》、《冶炼炉》、《木匠伙计》都以明快的情调或多或少地表现了一种朴素的现实。《城市集市上的女商贩》是最不成功的，因为女商贩们在向城里人推销她们的农产品时，讲话过于郑重其事。我们恳请作者，将这个题材重新处理一下，恢复它那种真正朴素文学的本来面貌。

作品对于季节和白天里时间的处理特别成功。这一点他得

益于他的才能，他具有把握和描绘各种状态的不同特征的能力。不仅是可以看见的，就是可以听见的，可以嗅到的，可以触摸到的东西，以及由一切感官印象汇集在一起而产生出的感觉，他都能吸收然后再表现出来。这一类作品有《冬季》、《一月》、《夏日的夜晚》等；尤其是《星期日的清晨》是这类作品中一首最优秀的诗。

作者对植物和动物都有一种亲近感。一位母亲借做燕麦糊的工夫给她的孩子们叙述燕麦生长过程，她讲的故事具有浓郁的田园风味。我们希望作者对《仙鹤》再进行一次加工，只把和平的主题纳入这首诗中就可以了。《蜜蜂》和《甲虫》则相反，这两首作品的完美的设计和详细的叙述必须受到赞赏。

如果说在所有前面提到的那些诗歌中作者是在暗示一种道德，如果说勤奋、主动、秩序、节制和满意处处都受欢迎，因为它们表达了全部的自然，那么还有一些其他的诗歌，它们虽然更直接地把不道德的行为引导到符合道德的方向，但与此同时却以明快的方式加进了非常优美的虚构和叙述。《路标》、《月亮里的男人》、《鬼火》以及《康德尔大街的幽灵》等诗就属于此列。关于最后这一首诗，我们还要特别提到，在与它同类的诗歌中，再也没有比这首诗的构思和写作更好的诗了。

诗人还经常利用双亲对子女的关系，深情地殷切地引导人们向着善良和公正发展。这一类作品有《圣诞夜晚的母亲》、《一个问题》、《还有一个问题》等。

因此，如果说作家带着我们兴高采烈地走过人生，那么他同时也通过农民和更夫们的嘴严肃地，乃至伤感地说出了对于死亡，对于现世的短暂、上天的永恒以及彼岸生活的更为崇高的情感。《在一座坟墓上》、《守卫者的呼喊》、《午夜里的更夫》、《短暂》等都是一些成功地描写了这种模糊不清的、昏暗的状况的诗

歌。在这些诗中，题材的庄重有时仿佛把作家从民间文学的范畴引向了另一个领域。然而这些题材，这些真实的环境被描写得如此完美，人们读了这些诗一再感到又回到所描写的那个圈子。

作者完全——不论是以柔和的方式，还是以粗犷的方式——表达出了实用的观点，在这一点上他准确地抓住了民间文学的特征。如果说有较高教养的人希望整个艺术品能对他的全部内心世界发生作用，因而他想在更高一层意义上得到教化的话，那么文化层次较低的人就要求每一部具体的作品都有实用性，它应当能立即拿来自用。根据我们的感觉，这里的道德教育绝大部分安排得很合适，而且也很有韵味，在表现民间文学特征的同时并没有伤害进行审美享受的人的感情。

在作者的那些诗中，更高的神明存在于作为背景的星辰之中。就实际的宗教而言，我们必须承认，我们走遍了一个狂热地信奉天主教的国家，但并不是每走一步都会碰上圣母马利亚和耶稣的鲜血淋漓的伤口，这使我们感到非常舒畅。诗人特别喜欢使用天使，他把天使们与人的命运和自然现象衔接了起来。

如果说在前面提到的那些作品中表明了诗人成功地看到了现实，那么我们很快就会看到，他也很善于理解民间思想和民间传说中的主题。这一值得称道的特点主要表现在两篇民间童话里，他把这两篇民间童话写得像田园诗一般。

第一篇叫做《红宝石》，这是一篇关于鬼的传说，描写一个放荡的、特别沉湎于玩纸牌游戏的农民的儿子。他不断中恶魔的圈套，先是他的家人遭殃，后来他自己也走向毁灭。故事情节和由它产生出来的主题全部安排得十分出色，情节的处理同样也很得当。

第二篇叫做《索甫海姆的总督》，可以说，这同样是一篇很优

秀的作品。故事开头很严肃，充满不祥的预兆，几乎可以让人推测出，结局肯定是悲剧性的。但是，故事的发展却得出了圆满的结尾，而且这一发展安排得非常巧妙。这里实际上讲的是大卫和阿庇盖的故事，但不是让他们穿上现代农民的衣裳进行滑稽模仿，而是让他们扮演现代农民的角色。

这两首具有田园风格的诗都是让农民给听众讲述他们自己的故事，因此效果极佳，因为正直的质朴的讲述者进行生动的现身说法和直接参与眼前发生的事情，会大大提高所讲述内容的生动性。

惬意的纯朴的语言对于这一切内在的优良特点的形成十分有利。有些词内涵深刻，音韵悦耳，其中一部分是当地所特有，一部分是从法语和意大利语中吸收过来的，有一个字母的词，有两个字母的词，有缩写词，有并音词，有许多短音节的词和轻读音节的词，还有新的韵律，这一切对于诗人大有好处，而且比人们认为的要大得多。成功的结构和生动活泼的形式把上述这些因素凝缩成为一种风格，这种风格对于实现创作意图比起书本语言来有很大的优越性。

希望作者能在这条路上继续走下去，同时把我们对于文学本质的一些看法牢记在心，当然也要注意一下外在的，技巧方面的部分，特别要注意一下那些无韵诗，使这些诗日趋完善，使他的人民更加喜欢它们。尽管我们很希望有一部综合的字典能将德国语言的全部财富呈现给我们，但通过诗歌和文章进行实际传达则来得更快，而且更加生动具体。

我们甚至可以建议作者能否考虑这一点：将外国作品翻译成为自己民族的语言，这是自己民族走向文明的重要一步，同样，如果让同一民族不同地区的人能用自己的方言阅读该民族的作品，那必然也是这一民族的各个地区走向文明的一步。因

此，请作者试着将合适的、用所谓高地德语[1] 写的诗翻译成他的南莱茵方言。意大利人曾经把塔索的作品译成了多种方言。

我们无法隐瞒，我们对这本小集子是满意的。尽管如此，我们也希望，能消除那个由于对中德和北德来说是罕见的讲话和书写方式而造成的障碍，以便让全民族都能惬意地享受这本集子。为此有各种方法，可以通过朗读，也可以向习惯的书写和讲话方式靠拢，如果有人想要将这个集子里他最喜欢的诗根据自己的趣味为自己的读者进行改写的话。这是一点小小的努力，在任何读者群体中都将取得巨大的收获。我们的汇报曾刊载一篇杰作，这里我们再次热切地将这部小书推荐给一切爱善和美的朋友。星期日的清晨："星期六已经过渡到星期日。"

安书祉 译

---

① 即标准德语。

为《拉摩的侄儿》加的注释*

马　里　沃

（1688年生于巴黎，1763年去世）

马里沃的名声得而复失的历史也是众多其他人的历史，尤其是法国戏剧界的历史。

现在有许多戏剧在它们刚刚产生的时候是很受欢迎的。为什么有这种情况，连法国的批评界自己也不理解，然而事情是很容易解释的。

从前没有的东西作为新的出现总是会受到偏爱。譬如说，一个年轻人作为一个新人脱颖而出，并提供了新东西，他深知通过谦虚可以获得别人的厚爱，尤其是如果他不是让人指望他会摘取桂冠，而仅仅给人以希望，这样就更容易获得厚爱。再看看观众，他们时时刻刻都是受他们的瞬间印象的左右，他们把一个新的名字看作是一张白纸，可以根据自己的感觉在上面写上满意或者不满意。又譬如说，一部戏剧，作者有几分天才，演出的演员都很优秀，这样的剧本为什么不该受到欢迎呢？根据惯例这部戏剧本身和它的作者为什么不该受到推崇呢？

甚至第一次失败以后还可以改进，谁要是最初没有完全获

* 歌德于一八〇五年根据席勒的建议翻译了狄德罗的《拉摩的侄儿》（1761），并于同年加注出版。以下就是歌德为该书加的注释中的一部分。

得成功，他还可以通过不断努力最后获得并长期得到别人的好评。在法国戏剧史上，无论是前一种情况还是后一种情况都出现过各种各样的范例。

但是，也有不可能的事。把大众的偏爱一直保持到最后就是不可能的。天才也会才尽力竭，更何况一般有才华的人呢？作者觉察不出的事，观众能觉察到。观众甚至对他们十分宠爱的人也会感到不满意。他们对他们喜爱的东西提出了新的要求，时间在前进，年轻的一代在发挥作用，人们发现一位往昔的天才所遵循的方向已经过时。

一位作家，如果不及时引退，而是期待像过去一样受到欢迎，那么他面对的肯定是一个不幸的晚年，这就如同一位妇人不愿意向逝去的魅力告别一样。

马里沃就是陷入了这种凄惨境地的人，他不安于普遍的命运，心情非常不好，正因为如此，他受到狄德罗的嘲笑。

孟 德 斯 鸠

(1689 年生，1755 年去世)

"孟德斯鸠只是一个文学爱好者。"在谈到达朗伯[①] 时也用过类似的说法。孟德斯鸠最初是通过他的《波斯人信札》出名的。这部作品由于其内容和对内容的成功处理产生了巨大的效果。作者善于利用感性刺激这种手段让他的民族注意那些最重要，甚至是最危险的事实。这就相当清楚地预示了那种将会产生《论法的精神》的思想。但是，因为他在迈出这第一步的时候，

① 达朗伯(1717—1783)，启蒙时期法国数学家、哲学家、自然科学家和作家。《论法的精神》(1748)，孟德斯鸠的主要著作，中心论点是三权分立。

披上了一层薄薄的面纱，于是在他早已扔掉这块面纱之后，人们依然根据那块面纱来评价他，并且似懂非懂地否定他有进一步的更大的成就。

伏　尔　泰

（1694年生，1778年去世）

如果家族能长久维持，人们就会发现，大自然最终会产生出一个人来，这个人把所有祖先的各种特征都集中在自己身上，他把一切至今一直是零散的、隐约可见的天资综合起来，并把这些天资完整地表现出来。民族的情况也是如此。它们的全部成就也许有幸突然在一个人身上表现出来。于是路易十四就成了最高意义上的法兰西国王。伏尔泰便成了法国人当中可能成为作家的人当中最高级的，与他的民族最为相称的作家。

人们要求一个有才智的人要具有多方面的特征，而且人们之所以赞赏他也是因为他有多方面的特征。在这一点上法国人的要求即使不比其他民族的更高，也比其他民族的更广。

为了清楚起见，我们提出一个可供比较的准则，这个准则也许不十分完整，而且在排列方法上也有欠缺：

深邃，天才，观点，崇高，自然，才华，功绩，高贵，精神，爱美，崇善，情感，灵敏，趣味，高雅的趣味，知解力，正确，得体，语气，和善的语气，高贵的语气，丰富多彩，财富，多产，温暖，魔力，安详，优美，乐于助人，轻松，活泼，文雅，辉煌，魅力，敏感，足智多谋，文风，写诗，和谐，纯真，准确，潇洒，完美。

在这一切性格特征和精神的表现中，人们也许只能否认伏尔泰有第一点和最后一点，即天资深邃和做事完美。除此之外，世界上拥有的一切卓越的能力和技巧他都拥有。因此他享誉

全球。

特别要注意的是，法国人在什么情况下不使用我们用过的那些词，而是用他们语言中类似或者意义相同的词。因此，由一个德国人来对法国美学进行历史的表述是十分必要的，或许通过这一途径我们可以获得某些看法，借此可以对于德国文艺中某些还存在混乱的领域进行综合观察并作出判断，从而为使目前还深受片面性之苦的德国美学成为具有普遍意义的德国美学作准备。

安书祉 译

最后一次艺术展有感*

如果说迄今为止的展览不仅给艺术家，而且给我们也带来了好处，那我们的确是依依不舍的，原因是：甜言蜜语更为悦耳并且被当作严肃的任务摆到最高的人类艺术活动面前，所以那种以虚伪的虔诚姿态美化其不负责任的古代崇拜的艺术更容易占上风。

我们的愿望与追求之间的矛盾暴露出来。有影响力的人物在讨好大众，他们的学说和实践赢得多数人的欢心。由于席勒的离去，魏玛的艺术朋友们面临着巨大的孤独。

情感被置于思想之上，才气被置于艺术之上，有能力和没能力的人平起平坐。每个人都有情感，好些人有才气；但思想是罕见的，艺术是艰难的。

情感有一点反宗教的特征。如果具有艺术天赋的宗教情感放任自流，那只能创造出不完美的作品；这种艺术家依靠高尚的伦理思想，借以弥补其艺术缺陷。艺术表达了对最伟大的伦理思想的感受。人们没想到，最伟大的伦理思想只能通过最生动的感性事物表达出来。

黄燎宇 译

---

* 这是一次以赫拉克勒斯事迹为题材的画展。文章发表于一八〇三年。

《男童的神奇号角》*

按照我们的看法，批评界本来用不着过问这个集子。编者们以极大的喜爱、勤奋、趣味和细腻的情感搜集整理了这些歌曲，因而他们的同胞首先会怀着良好的意愿，怀着关切和欣赏的心情感谢他们的深情和为之付出的辛劳。这本小书理所当然地会放在每一所有健康人居住的房屋里，放在窗前、镜下，或者放在平时摆放歌集和烹饪书的地方，以便人们高兴的时候或者不高兴的时候随时可以翻阅，即使有时翻上好几遍，每次阅读都总有收获，因为从中总能找到引起共鸣的或富有启发性的东西。

不过，最好还是把这个集子放在音乐爱好者或者音乐大师的钢琴上，要么用流传下来的著名曲调使搜集在集子中的歌曲重新获得它们作为歌曲的全部权力，要么把它们适当地纳入这些曲调的旋律中，如果上天保佑，或者通过它们诱发人们创造出新的重要的曲调。

这些歌曲一旦以它们特有的声调和音色慢慢地传播开来，它们便会获得新生，受到赞扬，从而又逐渐地返回到人民中间。这些歌曲的一部分在一定程度上本来就来自民间，因而这本小

---

* 《男童的神奇号角》是德国晚期浪漫派作家阿希姆·封·阿尔尼姆和克雷门斯·布伦坦诺共同编辑的一部民歌集，第一卷于一八〇五年秋出版，编者赠歌德一本。歌德对这本书极感兴趣，于一八〇六年一月写了这篇书评。

书已经完成了它的使命，它作为写出来和印出来的歌集即使再次消失也没有关系，因为它已经移植到民族的生活和教养之中了。

但是，在近代，尤其是在德国，对一本书如果不是一而再再而三写文章进行评论和争论，就仿佛它根本不存在和没有起作用似的。既然如此，对这本集子也得写点看法，这些看法虽然不会提高和扩展对它的享受，但至少也不会减低和缩小对它的享受。

人们可以斩钉截铁地说，这本集子所以值得赞扬，首先是因为它的每个部分都各具特色。歌集搜集最近三个世纪以来的二百多首诗歌，就它们的涵义、构思、语气和方式，所有的诗都截然有别，没有一首跟另一首诗完全等同。下面我们就根据我们此刻的想法对这些诗歌的特点依次加以描述，以图消遣解闷。

……①

我们做上面这样的即兴概括——只能是即兴概括，还可能是别的什么呢？——并不是想要抢在别人前面发表自己的主张，至少不是想抢在那样一些人的前面，他们用不断扩展的胸怀真诚地参与和真正地享受，因而从这些诗歌中领会到的就比任何一条对或大或小的意义作的简要规定所包含的内容要多得多。因此，请允许我对这部歌集的整体价值再说几句。

有些诗虽然既不是由人民所写也不是为人民创作的，但多年来我们却习惯地称它们为民歌，这是因为它们蕴涵着健康精干的东西，它们懂得，各个民族的核心和主干所包容、保持、吸收以及继续培植的正是这些东西。因此，这样的诗是真正的诗，再

---

① 这里歌德对《男童神奇的号角》第一卷中每一首诗都用几个词概括了它的特点。由于篇幅关系，这部分没有译出。

也没有比它们更纯正的诗了。这些诗具有令人难以置信的魅力，甚至对于我们这些文化层次更高的人也是如此，我们对它们的感情就如同老年人见到青年人和回忆起自己青年时代的感情一样。这里艺术同自然处在冲突之中，但正是这种变化，这种相互的作用，这种努力似乎在追寻一个目标，而这个目标已经达到。真正的文学天才无论在何处出现都是尽善尽美的。尽管他在语言方面，在技巧方面，或者其他方面还有不尽完善的地方，但他具有最终一切都会为之服务的更高的内在形式，他在昏暗模糊的因素中发挥的作用常常比后来在清晰明了的因素中可能发生的作用更鲜明。用诗人的眼光活生生地观看一个有限的状态，可以把一个个体提升成为虽有界限但却无限的宇宙，以致我们以为在一个小小的空间内看到了整个世界。欲深入观察的强烈渴望要求简洁紧凑。本末倒置对散文来说是不可饶恕的，但根据真正诗的意义却是必然的，是优点。甚至那些不得体的东西，如果能吸引我们的全部力量，它也能激发我们进行一种难以置信的充满享受的活动。

由于前面对每一首诗的特点都逐个做了概括，因此我们就避开了对全部歌曲划分等级，也许等到将来搜集到更多的这一类真正的有意义的民歌时，做这样的等级划分更为适宜。不过，我们也毫不掩饰，我们更喜欢那样的诗，它们把诗歌的，戏剧的和叙事的处理如此紧密地穿插在一起，以致先是形成了一个谜，然后再或多或少地，如果愿意的话，也可以说是，饶有风趣地揭开谜底。著名的《你的剑，怎么被血染得这么红，爱德华，爱德华!》，尤其是它的原版，是我们所知道的这类歌曲中最优秀的。

希望编者们鼓起勇气，从他们已经收集到的以及从那些过去已经印出来的歌曲中，不久再整理出一部集子来；这里我们当

然希望，这些歌曲要避免骑士爱情歌曲① 的简单平庸，街头艺人说唱的卑劣，工匠歌曲② 的俗气无聊，尤其要避免牧师和学究们的单调拘谨。

倘若他们还要整理出版这类德国歌曲的第二部分，那么我们向他们呼吁，也要搜集其他民族所占有的——英国人最多，法国人少一些，西班牙人在另外一种意义上，意大利人根本没有——这类歌曲，并且用原文以及用现存的或者他们自己的翻译出版这些歌曲。

如果说，我们在本文的一开头，就对把批评——甚至是更高意义上的批评——的权限用于这本歌集抱有几分怀疑的话，那么现在我们又发现了一个原因，那就是不赞成对这些歌曲进行去粗取精的研究，检查这本歌集呈现给我们的材料在多大程度上是原原本本的，在多大程度上或多或少地进行过修复。

编者们收录的有的是经过修复的，有的是由各种不同的成份结合而成的，有的甚至是勉强归于这类的。他们完全是根据需要行事，这一点我们后来人也只能如此。谁也不知道，一首歌经过人民，——而且不仅仅是没有文化的人民——的口头流传一阵以后会变成什么样子。为什么那位最后把那首歌记录下来并与其他歌曲编排在一起的人不应有对它进行某些改动的权利呢？我们现在所拥有的过去的文学和宗教书籍，没有一本不是记录者和抄写者以这样的方式成功地传给后世的。

如果说，根据这个精神我们感谢和原谅这本已经印出来的集子，那么我们因此就更恳切地请编者们一定要保持他们文学

---

① 骑士爱情歌曲盛行于十二到十三世纪。

② 工匠歌曲是十四世纪到十六世纪德国手工业工人特别喜欢的一种歌曲形式。

收藏的纯洁，严谨和有序。把所有收集到的全都印出来，也没有那种必要。但是，如果他们协助我们得到一部翔实的，真诚的，并且很有见地的文学史和文化史，——这从现在起一切都必须逐渐地以此为目标——，那么他们就将为我们的民族立下一份功绩。

安书祉 译

《在世的柏林学者的画像和自传》*

要求在世的学者写简短的自传以飨公众，这是一个很好的主意。我们从广义理解学者一词的涵义，它指的是所有从事知识、科学、艺术的人：真正行动的人很少有机会来总结其所作所为。所以我们预祝洛威先生的事情取得圆满成功，既然第一部尝试之作已经见效，那就更有必要表示祝贺。

约翰内斯·缪勒① 在这本书中讲述自己，亲切地向我们展现了他的生活。历史学家为他人作传，他为什么不该为自己作传？就跟在别的传记里一样，我们在他的自传里又发现了他。

对缪勒来说，只要说一句“这是他写的”就够了，但我们是想为那些不是历史学家，但又愿效仿历史学家，从而有助于实现洛威先生的计划的人发表一些看法，以便他们尽快、尽可能轻松地写出传记。

写史分两种类型：一类是给知道的人看的，一类是给不知道的人看的。第一种情况我们假定读者对细节了如指掌。我们只想用机智的方式，通过综合材料与暗示使他回想起他知道的东西，给他那零零碎碎的知识提供或者说打上一个伟大的整体观念。在第二种情况下，我们即使有意去表现一种伟大的整体观

---

* 此书系洛威所编，一八〇六年出版，歌德随即写了这篇评论，提出关于写自传的基本原则，这些原则体现在他日后所写的《诗与真》里。

① 约翰内斯·缪勒(1752—1809)，瑞士历史学家，著有《瑞士邦联史》，席勒的《威廉·退尔》取材于此书。

念也有义务提供细节知识。

如果我们这个时代那些生活和工作了四十或五十年的男人撰写他们的传记，那么我们得建议他们选择后一种方法。这不仅是因为人们最不关心最近发生的事情，而且因为我们的时代有如此多的事迹，有如此特别的追求，以至那些我们为之写作的中青年人对于三十或四十年前发生的事情几乎没有什么概念。必须重新交待一个人生活中的前后关系。

毋庸讳言，从这个角度看，我们甚至觉得杰出的缪勒传也有不尽人意之处。我们很坦率，很愿意承认这一点，因为还有时间，因为我们还可以请求他把他以随笔和内容丰富的总结的形式在几张纸上罗列出来的东西日后详细地，用合适的文字写下来，即便不是为了我们，也是为了后人。

他利用自传作者的优势，把那些善良，正直，对宏观世界却是无足轻重的人物作为父母、师长、亲戚、朋友有名有姓地列举出来，使之成为他那举足轻重的生活的组成部分，这么做是多么地可爱！人们所熟悉的重要人物再一次出来而且跟他打交道，这是多么地美妙！人们又是多么愿意在这里重新见到约翰·彼得·米勒①，施吕策尔②，施利芬③以及美因茨选帝侯④！尽管那些单个的特征十分鲜明，人们对这些人已有的整体印象却生动地浮现在脑海中！

如果我们的作家喜欢详详细细地描写他们的生平，那我们就会看到这种双重现象；看着那些我们习惯于看成中心人物的人现在又被人像众星捧月一样看待，这真令人开心。

---

① 约翰·彼得·米勒，可能指约翰·马丁·米勒(1750—1814)，德国诗人。

② 施吕策尔，可能指奥古斯特·封·施吕策尔(1735—1809)，德国历史研究家。

③ 施利芬，不详。

④ 美因茨选帝侯，不详。

我们认为，他迄今为止的自传写得太孤立。我们觉得他没有充分地描绘伟大的世界变革对一个如此敏感的心灵产生的影响。他根本没谈到保利以及科西嘉人①，美国战争② 也是因为夺走了他的一个朋友才提及，他提到日内瓦事件③ 则只是因为这似乎是一次大爆炸的导火线。恰恰是这些事情的产生，当初一定引起了有这么一种天性和这么一种年龄的人的巨大关注！他的内心活动也必定体现在他的外在行动上！

从另一个角度看，他似乎又不太像一个杰出的，对公众、对世界产生影响的人，其实他不用破坏自己的谦虚形象也能够，也应该描绘出他的真实地位。

谦虚实际上只适用于私人场合。在上流社会，不让任何人抢出风头是正确的，而让最平凡和最杰出的人保持平等则是必要的。但在所有的文字表现中却需要真实，不管这涉及到表现的对象还是表现者的感觉还是——天意所在——这两者。谁要是不愿意阅读一个去感受自我和事物的作家，他就根本不用读最优秀的作品。

由于我们的传记作者没有充分地描写他在那个时代对公众产生的影响，所以有关他在柏林求职失败，在卡塞尔大材小用以及伯尔尼官方的犹豫不定这些篇章都写得不尽人意。实际上他那些公认的伟大品质对他调到美因茨，维也纳，柏林这类构成他生活的转折点的事件所起的作用远比书中所写的要大得多，不

---

① 指帕斯卡尔·保利(1725—1807)于一七三五年领导科西嘉人反抗热那亚共和国的统治。一七六八年科西嘉岛转让给法国。一七九〇年保利再次领导争取独立的斗争，一七九四年赶走法国人。

② 指美国独立战争。

③ 指日内瓦市民民主力量和城市贵族之间的政治斗争。一七八二年民主派取胜，随后法国、撒丁岛以及伯尔尼方面出兵干涉，强行恢复了城市贵族的统治。

知道这一点我们就会产生错觉。

如果有谁觉得我们以这种方式来对大师指手画脚很奇怪，那么他得想到我们无非是要让大家更深刻地体会到写自传的困难。我们无非是希望洛威先生的事情进展得更加顺利，希望在整个工业化的德国都有人来搞这类事情，以便我们在某种程度上还能在个体中保存已在整体中失去的东西。但是我们请所有的参加者注意自己的双重义务：不要对外来影响——不论人或事——缄口不言，也不要回避自己的贡献；要把自己的事业及其成功和影响娓娓道来，讲述由此体验到的一生最美好的时光，同时给读者感染一种快乐的情绪。我们谈的只是学者和艺术家，这些人在毫无利害关系的环境中生活，创作，他们的奋斗，他们的成功和失败，他们的论文虽然没有血淋淋的场面，也总还是有趣的，只要这中间有点什么东西能使个人开心，能给世界带来快乐和好处。

谈着如此重要的著作，我们几乎把书前面的画像忘记了。这张画是用点绘的风格精心创作的，它那种趣味低下的，粗俗的微型肖像，跟真正的，良好的，刻画性格的艺术本质和风格还相距甚远。

最后请允许我们表达一个愿望：既然作品的尺寸——大八开纸——允许，他今后就应当按照一个大得多的尺寸来绘制和雕刻必须创作的画像。只要面部的尺寸更大一些，显得更加清晰，更加好看，少画些背心和燕尾服就无所谓了。即使画面底下那三个画得很小的小人物（这里是三个瑞士人）因此被挤掉，我们也不认为这是一种不幸。

黄燎宇 译

戈特利布·希勒的诗歌和自传*

如果说我们在诗集《神奇号角》中欣赏到一种个性多姿多彩,然而缺乏训练的天才,那么我们在此见到的却是一个训练有素,可惜缺乏个性的诗人。每一股山泉,每一个不管宽窄的原始瀑布都有其独特的个性;那些以无穷的多样性给我们带来快乐的诗歌也是如此。可是我们在这里看到的只是一段流入大海的宽广水域中的一部分,一条已经淤积的支流,跟那些在某个地方形成三角洲的同类没什么两样。

为什么我们要从最差的一面,从文学的角度来看这本书?我们先不看他的诗人头衔,虽然这已写进了希勒的身份证。我们只看他这个人。正如人们在别处感谢一个人给我们写出了优秀的诗歌一样,我们在这里却要感谢这些诗歌,因为它们让我们结识了一位正直的人。

他出生在一个窘迫,可以说低贱的环境里,但他却是一个出色的人物:他有技术才能,能用冷静的、公正的眼光看待时事,他善于辞令,头脑务实,有深沉的道德感,他也非常自信,不乏高贵的傲气和潇洒的生活态度,总之他不啻在一个方面表现出优秀

---

* 希勒本是哈勒地区的一个砖瓦工。一八〇一年他在维兰作品的影响下开始写诗。他的诗作受科滕行政专区顾问本施的欣赏,后者资助出版了他的一些诗歌并把他当作“自然天才”向社会推荐。

品质。他借以表现自己的人格、才华、进步的那种优雅，非常可爱，非常天真。我们请所有的知识分子都扪心自问，他们在相同或类似的情况下能否表现出恰到好处的自信和举止。

他那本传记封面上的速描也是由一个业余画家，一个心地纯真的人蚀刻的，可以说十分有趣。它使我们想起西伦式的，带有诸神画像的盒子，人们常常比之于苏格拉底。我们承认，就他在他的传记和诗歌中的形象来说，我们相信在他身上能找到一些苏格拉底的品质。率直而公正的思想，言语粗糙而又易懂，在任何环境中都毫不妥协，好为人师但又不吹毛求疵，还有一些人人都可以从这本书里找出来的，跟上述说法并不矛盾的特征，所有这些至少可以原谅我们发表的观点。

如果说这些品质对于作为平常人的他有用，那么，作为诗人，他因此失去的却更多。假如他在一个伟大的君主面前觉得自己是小君主，假如他长时间心安理得地欣赏可爱的女王那美丽的双眼，他不仅不应该因此遭到斥责，反而应受到赞扬。但是，一个真正的诗人在国王身边会有另外一种感觉。他会感到那无与伦比的价值，那高不可攀的尊严以及那种和君主的冷静人格一道呈现在老百姓眼前的巨大力量。只要看一眼，他心里就会汹涌澎湃，以至于他整个的生命都将化为一首庄严的颂歌。

下层百姓接受他并感到荣幸，中等阶层接受他，崇拜他，上流社会承认他，提携他，看到这些，我们不得不惊叹，不得不喜欢褒义的人之常情。这种东西已在德国北方传播开来。一种渊源于心灵的文化在那里比在别的任何地方都更能生根发芽。他自己就是这种文化的产儿，产物。人们不知道说什么好，于是就称他为自然的诗人，这反映出该地区人民的良好天性。我们相信，至少在这里可以证明整体的教养对个人也有好处，虽然他没有理解这种教养是如何滋润他的。在关门闭户的房间里，一支温

度计会准确地显示出室外空气的状态。

每个德国人都可以从自传和附录的诗歌中了解这个绝对重要的人物在科滕(Köthen)地区的成长过程以及他在诗歌方面的贡献。这是人们不仅可以耳闻,而且可以亲眼目睹的一个现象。

如果说我们的诗人在首都和别的地方得到应有的,良好的接待,如果说人们有理由为此祝他交好运,那么我们却对他的某些施主给他造成的极大危害表示惋惜,因为当他的作品已显出不足之处时,他们仍然把他寄托于未来。他们希望并且保证说他的创作才刚刚起步,还说他们所命名的并已得到上层承认的自然诗人将会证明自己是一个优秀的,无可非议的诗人。

如果我们表示相反的看法并且直截了当地说他永远都不可能写出比他已经完成的作品更好的东西,那这是出于对这个重要人物的真正兴趣,而非存心要跟人唱反调。出自对他的善意,我们有言在先。原因是,假如他连续二三年中只是反复写作适合他的才能的东西,无法满足他的朋友们的错误期望,那么他会使他们觉得丢脸并因此被抛弃,被断送前程,尽管他到时并不比现在差一丝一毫。他转眼之间就会无辜地销声匿迹,他甚至无法建立一种能让他拿昨日辉煌来自慰的市民生活。

我们德国人理智,好心,两者都体现在家务琐事上;可一旦出现了某种特别的东西,我们就完全不知所措,理智变成荒唐,好心变得有害。我们可以举出许多极其可悲乃至富有悲剧性的例子来说明杰出人物是如何被那些崇拜他的关心他的好心好意的施主们从下层社会提携上来,然后又如何陷入一场最大的不幸,而这仅仅是因为他半途而废造成的。与其把沉船遇难的人拖上岸,让他们在那里忍饥挨饿以及一切致命的厄运,还不如让他们直沉海底。

可惜在当今的德国找不到一个可以安置这个非凡的人的地

方；但是我们的想象力在高处，在远处向我们展现了两种状态，我们的宠儿如果能够达到这两种状态，他就可以过上一种合适的，对他口味的生活。

即使我们在前面由于过高地估计了这个人，拿他跟苏格拉底相比而得罪了一些读者，那么我们也不想彻底收回所说的话。但是我们想打点折扣，因此我们说，如果这么一个公正，高尚，毫不妥协的人物来自平民阶层，那最好把他和他的滑稽可笑之处一道接受下来。

如果好运使我们的年轻人变成梯尔（Till）① 那种人，那么他就高枕无忧了。苏格拉底·墨诺门诺斯② 在德语中的对应词是苏格拉底·梯尔。如果我们这位候选人相对于这个位置来说还太温和，那么，只要他有足够的天资，他会具备所要求的这些素质的。从他迄今为止的表现看，他可以在戏谑之中给人严肃的忠告。

他的身世，他的成长，他的地位，他的事业，他的倾向都不利于他介入国家事务并把自己培养成达官要人。让他去务农，去面朝黄土是绝对不允许的，即便他由于错觉而对这种看起来很坚实，稳妥的家业有所倾心。他是一个休伦印第安人③，正因如此，也只有这样他才讨人喜欢。他清醒，聪明，有正确的观念和恰到好处的耐性。他善于察颜观色。如果说他一路上跟流星似地幸运地进入了所有阶层，那么他一定会对那些热情的款待和

---

① 指梯尔·欧伦施皮格尔，十六世纪德国同名民间故事书中的主人公，一个机智的农夫，善于搞恶作剧。

② 希腊语，意为“疯狂的苏格拉底”，这是犬儒学派哲学家西诺佩的第欧根尼的绰号。

③ 北美印第安人的一支。这里是影射伏尔泰的小说《天真汉》的主人公，他是一个从北美原始部落回到法国，因其天性纯朴而与封建贵族的险诈虚伪习俗格格不入的人物。

丰厚的预付金心存感激。而一旦他的男女主人没有完全照他的意思行事，对他不讲情面，他便不带恶意但又绘声绘色地在他的传记中描写主人的无聊举止。

我们可以把他想象成一个可怜巴巴的，亟需掌声和帮助的家伙，他去朝圣哈尔伯绝塔特的帕尔纳索斯山①，为的是能够跻身诗人的行列。我们可以想象德国诗学艺术的主教们和元老们如何用赞美诗来迎接他，他是如何洗耳恭听这些诗歌的，然后他又如何心直口快地对诗父格莱姆(Gleim)说出一个事实，这个事实德国人三十年来一直不知道，而且就是这位富有影响力的人物那众多喜欢扎堆的崇拜者和五体投地的读者也常常带着一脸的虔诚对此交头接耳。这个事实就是：诗父格莱姆的诗写得很糟糕。因此，我们必须承认他是上帝的手指，这个上帝选派的预言家向那个老耄而顽固的罪人说出这一公开的秘密并告诸全国，他的确是一个不平凡的工具。

如果说这个自行其是、无所顾忌的人虽然身世卑微也没有在这个绚丽多彩的世界中变得眼花缭乱，而是完全照自己的标准来感受和学习，那么他应该适合担任一个在宫廷中不易得到的，我们的邻国似乎也没空闲起来的位置②。

谁又想不到贡德林、陶布曼、摩根施特恩、珀尔尼茨、达尔根斯、伊希利乌斯③ 以及其他一些人呢？他们或多或少地带着外在尊严，在歌舞升平的日子里充当国君和宫廷的盾牌或是反过来表演勇敢的击剑者。

黄燎宇 译

---

① 指以格莱姆为首的文人圈子。

② 指宫廷小丑。

③ 以上人士生平不详。

大众诗歌读本编选计划

来信通知的有关事宜使我很高兴①。来信先是谈到要编一本一般的德国大众读本，尔后又觉得为此目的编一本内容有诗意的汇编更为合适，最后又打算编一本只包括诗歌的汇编。我接受最后一项建议，前提是也要收一些与此有关的短诗。

如果打算自由地，无所顾忌地进行选编，那就可以这样，要么从历史发生学的角度进行构想，选编出的那些诗歌是为了表明，人是如何一方面根据自己的情况，另一方面又依据先辈的所为来培育自己以及这类文学在我们这里发展到什么地步；要么只是展示那些成熟的、完整的、完美无缺的东西。如是前一种情况，中等水平的东西必不可少；如是后一种情况，就只能选最优秀的。在这两种情况下，人们想到的都只是内在关系；谁要是真的了解情况，并且是材料的主人，那他就可以放心大胆地为自己和别人获得更高的教诲，更高的享受而工作。

可是，在编选这样一部汇编时，如若还想到一个外在条件，具体地说，如若还想到民众的需要，民众的教养，那上面提到的那种看法马上就会发生变化，工作起来就会犹豫不决，困难重

---

① 一八〇八年七月廿八日神学家尼特哈默受巴伐利亚政府委托致函歌德，要他为德国人编一本诗歌大众读本。歌德接受了这项建议，并提出了若干编选计划。这篇文章是歌德于八月十九日寄给尼特哈默的计划。这本书没有编成，不过从这篇文章可以看到歌德对这本书的设想，其中包括许多重要的思想。

重。说到民众，我们通常是指没有教养但又可培育的众人，指处在文明初级阶段的整个民族，或者指文明民族中的一部分人，即下层人民，儿童。这个读本必须适合这些人。

他们需要什么？水平高一点，但又与他们的状态相类似。什么东西能对他们产生影响呢？有用的意蕴，而不是形式。应当从哪一方面培育他们呢？性格，而不是趣味，后者是从前者发展而来的。

关于以上三点，如若泛泛而论，那可以说许多许多；不过，我想完全贴近眼前的目的，只想为德国人编一本短诗(尤其是抒情短诗)汇编。

精美绝伦同时又通俗易懂是最稀少的，但首先要寻觅的必须是这类作品，它们是汇编的基础。当然，除此之外，也应吸收一些好的、有益的、有开创性的。

在这样一部汇编中要有一些也许会超出大众接受能力的最高级的东西，大众正好应以此来训练他们的思维能力，训练他们的想象能力。他们应学会尊重，学会尊敬，学会看到自己无力企及的东西。这样，至少有一部分人会被引导到文明的更高阶段上来。汇编中也要有中等水平的东西，这是人们培育大众想要达到的东西，希望他们能慢慢地吸收进去的东西。低级的东西是指那些正好与大众的水平相符，因而也就是能满足他们和吸引他们的东西。

这样一部汇编可以分门别类编排，就像新教赞美诗那样。

开始是高尚的和理念的东西，如上帝，不朽，更高的向往和爱，对自然的更高见解也属此列。

更具有概念特点的东西，如美德、有用、习俗、品德、对家庭和祖国的亲近，在这部汇编中也应有它们的地盘。不过，诗不必是教育性的，而应当是令人惬意的，激动人心的。

幻想是通过事件、神话、传说以及故事激起的。

呈显给感官的是沁人肺腑的爱以及它的酸甜苦辣，是质朴的戏谑，是特殊状态，是取笑逗乐，是粗俗的玩笑。

一切介于上述各类之间或者同它们结合在一起的东西，即机敏的、诙谐的、讨人喜欢的东西，都不可缺少，任何一类题材都不可排斥在外。假使开始是一首歌颂上帝、歌颂太阳的诗，那结尾就可以是大学生和手工业工人的诗，甚至可以是一首嘲讽诗。任何题材都不排斥，应当避免的只是那些极端的东西，即令人费解的，平平淡淡的，厚颜无耻的，淫秽猥亵的，枯燥无味的，多愁善感的。

就诗的外在形式而言，同样也不可缺少任何一种诗体。我们觉得，双行押韵诗体① 是最自然的，而十四行诗和三韵句诗体② 是最不自然的，所有这些都应收入。

真正具有绝对独创性的民族是极为稀少的，尤其是现代民族，更是绝无仅有。如果想到这一点，那么，德国人根据自己的情况从外部吸收营养，特别是吸收外国人的诗的意蕴和形式，就用不着感到羞耻。

不过，外来的财富必须变成我们自己的财产。要用纯粹是自己的东西，来吸收已经被掌握的东西，也就是说，要通过翻译或内心加工使之成为我们的东西。必须特别强调异民族的功绩，因为这本书也是为儿童的，我们必须及早地让他们注意到异民族的功绩。

这本书必须是一个卷帙浩繁但又不可分割的整体，用八开

---

① 双行押韵诗体，在十六世纪的德国非常受人欢迎，歌德和席勒很赏识这种朴实自然的诗体，在作品中经常使用。

② 三韵句诗体，但丁《神曲》所用诗体，后传入德国，包括歌德在内的许多诗人均采用。它与双行押韵诗体不同，显得庄重典雅，不够自然。

本刊行，三十二印张，从而使它在外在形式方面就与日常的小册子和活页文献截然不同。

总之，这本书给人印象最深的应是它的宏大的规模。它的意蕴和形式必须非常丰富，从而使任何人都不能轻易说，他可以置它于不顾。

值此时机有很多想法油然而生，这些想法以及指导编辑工作的种种原理，我就不去谈了。有一些只能等事情做完之后再说；有一些，如工作进展如何，将进一步通告。

范大灿 译

人为天才的时代

人为天才的时代来源于哲学时代。更高的理论见解变得很清晰，更具有普遍的效力。不管人们称之为理念还是概念，反正一个坚定的思想的必要性已被大家所认可。因此，智性参与了想象，而当它巧妙地阐述对象时，它就以为是在搞真正的文学创作。

对此，席勒在《季节女神》杂志上发表的《审美书简》，他的论文《论素材的诗与感伤的诗》以及他在《文学汇报》发表的那篇批判性的，因而实用的评论毕尔格[1]的文章开了理论先河。

施莱格尔兄弟[2]的理论和评论有类似的倾向，因为他们的学说和追求产生于康德哲学。

说到其内容，这便是该时代的衍生物。

由于改善了韵律，创作的内在和外在形式都变得容易了。福斯[3]虽然费力不讨好，但是他情愿通过一种自然的舒缓的效果毁掉他的作品，也不愿放弃他的信念。尽管如此，每个人都注意到他的学说和榜样。这个新时代发现改善后的韵律大有

---

① 毕尔格(1747—1794)，德国浪漫派歌谣文学奠基人之一。

② 指奥古斯特·威廉·施莱格尔(1776—1845)，德国学者、批评家和弗里德里希·施莱格尔(1772—1829)，德国作家、批评家；两人均为早期浪漫派代表人物。

③ 福斯(1751—1826)，德国诗人，仿效古希腊罗马诗风，翻译《奥德赛》和《伊利亚特》。

裨益。

除此之外，人们用德语写了一些八行诗，三行诗，十四行诗，仔仔细细地、勤勤恳恳地模仿意大利和西班牙的韵律。文学艺术的两端是既定的，决定性的内容服从于智性，技巧服从于趣味。现在出现一种奇特的现象：每个人都相信可以填补两端之间的空隙并由此变成诗人。哲学家们给这个谬误推波助澜：既然他们赋予艺术如此之高的地位，甚至使它凌驾于哲学之上，那么他们本人至少不会不想占有这种至尊地位，于是便声称，每个人，至少是每个哲学家，只要愿意就一定会成为诗人。

这类教条使大众深受鼓舞，搞文学的人与日俱增。

席勒有真正的文学天赋，但是他的头脑倾向于反思，借助思维的力量把诗人的某些无意识的、自动产生的东西表达出来，他本人引起许多年轻人效颦，但他们只学到他的语言。

人们试图通过几种方式来填补选材和最后的创作技巧之间的鸿沟。

第一，通过宗教思想：

甲，基督教，虔敬教和天主教思想。

乙，异教思想，命运观。

丙，浪漫主义思想，这可以纳入基督教、虔敬教以及天主教思想。

第二，通过艺术题材和思想：

甲，异教徒的艺术题材和思想。

乙，基督教的艺术题材和思想。

第二类倾向剧增。文学和造型艺术相互拆台。

魏玛，一八一二年十二月十七日

黄燎宇 译

米隆的牛*

米隆，一位希腊雕塑家，大约在公元前四百年塑造了一头铜牛。这件作品西塞罗① 在雅典见过，普罗科皮乌斯② 在七世纪的罗马见过，就是说，这部艺术品一千多年来一直都引起人们的注意。关于这部作品，我们听到许多传说，只是无法由此对它产生一种清晰的想象。更加奇怪的是，那三十六首箴言诗对我们也同样没有什么帮助，由于写诗的艺术鉴赏者的诸多谬误，这些诗才值得我们注意。人们觉得这些诗单调乏味，它们没有描写什么，也没给我们什么启发，它们与其说廓清，不如说模糊了人们对那遗失的形象的概念。

在这些压韵的玩笑中，留下姓名和没留下姓名的诗人与其说在跟这件艺术品，不如说是在相互之间比高低。他们所能够做的无非是诚心诚意地赞美其逼真。但这种半吊子的赞美是十分可疑的。

米隆显然无意去表现一种跟自然混淆不清的逼真。作为菲迪亚斯③ 和波利克利托斯④ 的直接继承者，米隆从事了更高级

---

* 米隆(活动时期约前 480—前 440)，希腊雕刻家。传世作品仅两件而且都是罗马时期摹制品：《雅典娜和马修斯》群像和《掷铁饼者》。

① 西塞罗(前 106—前 43)，罗马政治家、律法师、古典学者、作家。

② 普罗科皮乌斯(约 490/507—?)，拜占庭历史学家。

③ 菲迪亚斯(活动时期约前 490—前 430)，雅典雕刻家。

④ 波利克利托斯(活动时期前五世纪后半叶)，希腊雕刻家。

的创作。他致力于塑造田径运动员，甚至包括赫拉克勒斯，他懂得为他的作品创立一种风格并使他们跟自然相区别。

有一点是确凿无疑的：古代的艺术作品要是没有很好的构思是不可能出名的，这是行家和大众的趣味所决定的。米隆是如何把一头母牛变得如此重要，如此有内涵，几百年来一直吸引着人们的注意力？

所有的箴言诗都赞美其真实和逼真，无休止地强调它可能跟自然混为一体。狮子想撕扯这头母牛，公牛想同它交配，小牛吃它的奶，别的牛过来跟它作伴；牧人向它投掷石块，要把它撵走，他对它又吼又鞭又抽；农夫拿来颈轭和犁头给牛套上，盗贼想偷牛，一个夹鼻器套到它的鼻子上，甚至米隆自己也把它跟他的牛群的别的牛混淆了。

显然，这里有个诗人竭力用空洞的修辞辞藻去胜过其他诗人，而牛的真正的形象和动作却总是不清楚。最后它还应该吼叫；从自然的角度看，这还得补上。可是，一头吼叫的母牛要是用雕塑表现出来，就是一个低级而且不确定的主题，这是高雅的希腊所不能接受的。

众所周知，这个主题多么低级，可这也是无关紧要的，不确定的。它可以对着草原，对牛群，对公牛，对小牛，对牛圈，对挤奶的女人或是天晓得什么地方吼叫。那些箴言诗也不说明它吼叫过，只是说它一高兴就会叫的，就跟它要是没有浇铸在雕像基石上就会走动一样。

既然我们清除了箴言诗包含的谬误并寻求真实，那么我们难道不应该克服困难，直奔主题并回忆一下这件艺术品吗？

谁也不会想象在这头母牛旁边或者说作为相对或相伴的形象有狮子有公牛有牧人有别的牛有小偷或者夹鼻器。但是，艺术家却给它配上了一个生动的形象，而且是唯一可能，唯一合适

的形象:牛犊。这是一头正在哺乳的母牛:因为只有哺乳时,它才算得上一头母牛。对于养牛者来说,母牛的意义就在于繁殖和养育,产乳和哺乳。

如果我们扔掉那些诗人——有些人也许毫无主见——认为可以装饰这件艺术品的陌生的鲜花,那也有好几首箴言诗明确说过这是一头跟牛犊在一起的母牛,一头正在哺乳的母牛。

“漫游者们,看一下米隆的雕塑吧!
瞧,那头母牛,
小牛一眼瞥见了它,急切地靠近了它,
一定看到了自己的母亲。”

“可怜的小牛!
你为什么要带着哞哞的哀求靠近我?
这是艺术啊! 我挤不出乳汁。”

如果有人想对这两首诗的明确意思提出质疑并且声称小牛和其他写进去的生物都只是一个诗意的形象,那么下面一首诗将提供一个不容反驳的佐证:

“走开,牧人,快离开那头母牛
让你的笛声凝固,
不要惊动了它,
给她的小牛哺乳。”

这里的笛子显然指的是牧人赶牛时吹的号角。他不应该在它旁边吹号角,以便它能够静止不动;这里的小牛不是假想的,而是真真实实地在母牛身边,刻画得跟母牛一样生动。

如果说我们不再有怀疑,如果说我们的路子是对的,如果我们懂得把真正的形容词跟臆测的形容词,把雕塑的附件跟文学的附件分开,那么我们就应该为古代的一件复制品留传下来感到高兴。这成全了我们的意图,是对我们的努力的奖赏。这部

作品经常在狄尔哈希乌姆[1] 的硬币上出现，在主要部分完全一样。我们附上一张轮廓图，希望看到高明的艺术家能把这件稍稍凸起的作品变成一尊雕塑。

既然这部了不起的作品已经呈现在行家眼前，哪怕只是遥远的复制品，我就不再赘述其构思是如何的奇妙。母亲笔直地站着，四肢如同圆柱，硕大的身体犹如一个房顶罩着幼小的婴儿。这个需要哺食的小造物就像被镶进了一个神龛，一间小屋，一个圣物，给这个有机的空间配上了最好的装饰。小牛半跪着，像是在请求，小牛抬着头，像是在恳求和接受，它微微地使劲，温柔中带着剧烈，这些都在几件最好的复制品中若隐若现，在原作中肯定得到完美的表现。现在母亲把头转向内侧，画面更是臻于完美。观赏者聚精会神，他不会也不可能想到别的什么，他想到的只是一部优秀的艺术作品应该怎样排除和消灭一切多余的东西。

造型艺术家应该钦佩这组雕像的技巧，钦佩它保持不同事物之间的平衡又强调相似事物间的对立，不相似的事物间的和谐，钦佩一切几乎不能用言语表达的东西。但是，我们在此毫不犹豫地宣布，是构思的单纯而非创作的逼真令古人陶醉。

哺乳是一个动物性的功能，在四足动物身上格外悦目。哺乳者那种发呆的，无意识的惊讶和吸吮者那种活泼的、有意识的动作形成绝妙的对比。已有相当个头的小牛跪下来，好舒舒服服地含着乳房，然后一口一口地吸吮它所需要的食物。母亲感到既疼痛又轻松，扭头看小牛。这一动作形成了最亲热的画面。我们这些城里人很少看到母牛和牛犊，母马和马驹在一起；但是，每次春游我们都可以兴致勃勃地在母羊和羊羔身上观看这

---

① 现今阿尔巴尼亚城市都拉斯。

一动作。我请求每一位热爱自然和艺术的朋友更多地去观察草地和原野上四处可见的畜群。

回到这件艺术品，我们可以得出一个普遍的结论：动物形象，不管是单独的，还是群聚的，主要适合于从一个方面加以表现，因为人们的兴趣依头转动的方向而定，所以它们既适宜作壁龛画和壁画，也适合浅浮雕。正因如此，米隆的牛虽然是在突出不明显的硬币上也完美地流传下来。

现在我们把目光从这些理应赞美的动物造型转向更值得赞美的诸神的造型。一位希腊雕塑家不可能把一位授乳的女神呈现在我们眼前。人们之所以原谅那位描写朱诺(Juno)给赫拉克勒斯喂奶的诗人，是因为他让喷出的乳汁变成了银河，产生了巨大的感染力。造型艺术家却是谴责这类主题的。不论石雕、铜雕还是牙雕，给朱诺，给帕拉斯添个儿子，这对高贵的女神是莫大的屈辱。在远古时代，维纳斯由于那根腰带而永远保持童贞，她没有儿子。厄洛斯、阿摩耳、丘必德都是原始时代的产物，他们虽然跟阿佛洛狄忒有关系，但并没有如此亲近的血缘。

地位较低一些的人物，女英雄，森林女仙，林神担负着保姆和教育者的任务，可以显出为男孩操心的样子，因为朱庇特自己即便不是被一头羊，也是被森林女仙养大的，其他的神和英雄也是在无人知晓的地方接受了野兽的教育。在此，谁能不想到阿玛尔忒亚①、喀戎② 以及其他一些兽类？

造型艺术家显示出高雅的思想和趣味，因为他们喜欢在半人半兽身上表现哺乳这种动物性活动。宙克西斯③ 画的半人

---

① 阿玛尔忒亚，希腊神话中一头母山羊的名字，它在克里特岛用乳汁哺养刚出世的宙斯。

② 喀戎，半人半马族中最有智慧者，许多希腊的神和英雄是他的学生。

③ 宙克西斯(活动时期前5世纪末)，希腊画家。

半马家庭就是一个很好的例子。那个半马半女人仰躺在草地上，给她的双胞胎中的一个喂奶，另一个小家伙在玩弄母马的乳头，父亲正向他们展示他捕捉的一头小狮子。一座表现美好的水神家庭的石雕也流传下来，这也许是斯柯帕斯(Skopas)的一个群雕的复制品。

一对半人半鱼夫妇在水中慢悠悠地往前游。一个鱼形的小男孩活蹦乱跳地游在前面，另外一个大概还不喜欢母奶带上的咸味，游得也很吃力，母亲带着他游，胸前还紧贴着最小的孩子。论创作和构思，没有比这更好的了。

就像在某些类似的事情上一样，我们也忽略了伟大的古人是以什么方式教导我们大自然的各个发展阶段都是多么珍贵，无论它头顶神性的天空还是脚踏动物性的大地。

还有一件作品我们不能不谈：这就是罗马城的母狼。不管我们在哪里见到这部作品，即便是在最小的复制品上，都有莫大的享受。当两个英雄的孩子在这头野兽的多乳的身上吸吮高贵的养料，而这头可怕的林中大物充满慈爱地回头看这两个陌生的婴儿时，当人以最温柔的方式跟野兽接触，而嗜血成性的怪物作为母亲，作为看护人出现时，我们可以期望这一奇迹将深深地感动世人。这一传说不正是滥觞于那位最懂得用雕塑来赞美这种思想的造型艺术家吗？

比之这么伟大的构思，一个“崇高的产妇”奥古斯塔·普埃尔耶拉[1] 就十分见拙了。

希腊人的理想和追求是把人神性化，而不是把神人性化。那是神本主义，而非人本主义！此外，不应该升华人的动物性，而应该强调动物的人性，以便我们获得更高的艺术享受。这跟

---

① 原文是拉丁文，指怀抱耶稣的马利亚。

我们由于不可抵挡的自然冲动，在那些活生生的、我们乐意选作伙伴和奴仆的动物身上寻找人性时的感受一样。

如果再看看米隆的牛，我们还得补充两点猜测。首先，他表现的是一头下头胎的嫩母牛；其次，这头牛没有实物那么大。

我们再说一遍开头就讲过的话：米隆这么个艺术家不会去寻求以假乱真的所谓逼真。他懂得去理解和表达自然的内涵。如果俗众，半吊子，演说家只是因为画面中刻意追求的最高艺术——那种把观赏者的思绪和情感集中到一点上的和谐效果——表现为最真实的自然就认为这是纯粹的逼真，那么这是可以原谅的；但是，如果声称——哪怕就一次——伟大的米隆，费迪阿斯的继承者和普拉西特勒斯(Praxiteles)的先师，在创作时缺乏灵气，缺乏优美的表现手法，那就是不可饶恕的。

最后请允许我引用几首现代箴言诗，而且是梅纳日①写的第一首。他让朱诺妒忌这条母牛，因为它似乎要成为第二个伊俄②。这位可爱的现代人首先是发现古代有如此之多的富有思想光芒的动物形象，发现它们有如此之多的爱情纠葛和变化形态，因而适宜去促成神人相遇。评判古代作品时必须看到这种高超的艺术技巧。

“当她看到了那头母牛，
米隆，你的小铜牛，
我们的朱诺发怒了，
她一定以为
看到了伊那科斯③ 的女儿。”

---

① 梅纳日(1613—1692)，法国学者、文人。

② 伊俄，希腊神话中宙斯的情人，赫拉出于嫉妒，把伊俄变成母牛。

③ 伊那科斯，希腊传说中阿耳戈斯的英雄，伊俄之父。

最后再引几行适于言简意赅地说明我们的观点的压韵诗句。

“你这最美妙的牛啊，
是阿德墨托斯[①] 牧群中的饰品吧，
好像独独来自于太阳神的牛群吧，
一切都让我迷醉不已，我要赞美这艺术家，
你还焕发出母性的神采，
我为之心驰。”

黄燎宇 译

① 阿德墨托斯，忒萨利亚的英雄，阿波罗曾给他当牧人。

德 国 戏 剧

在现代市民生活中，通过宗教、德行、习俗、习惯、羞耻心以及其他等等，人被限制在一个非常狭窄的范围内，在这中间戏剧是一个引人注目的、在一定程度上是独特的机构。

任何时候，只要可能，戏剧就要争取自身的解放，可是它的自由或者说它的放肆从来不会持久。有三个主要对手始终在试图限制它，这就是警察、宗教和一种已经被更高的道德观点净化过的趣味。

舞台上一出现重要人物以及猥亵的语言，执行警察马上就会加以制止。英国的清教徒多年来已经完全关闭了剧院。在法国，由于枢机主教黎塞留[①]的迂腐，戏剧成为驯服工具，并被挤压成现在这个样子。德国人按照教士的要求建立自己的舞台，虽然他们也不愿意这样。下面的论述可以说明这一论断。

德国的戏剧起源于德国南部，假使它能在那里得以进步和发展，它本可以从粗俗的、但又是微弱的、几乎像木偶戏似的开端，经过不同的时代，逐步发展到强坚有力和正确完善的地步。可是，发展的第一步却是在德国的北部由一些庸俗无聊根本不会创造的人迈出的，他们迈这一步不是要促进德国戏剧进步，而

---

① 黎塞留（1585—1642），原名阿尔芒-让·普莱西，法国政治家、黎塞留地区枢机主教，后任政府国务秘书和御前会议主席。

是为了对它进行所谓的改进。当然，高特舍德[1] 也遭到了反对。罗斯特信札[2] 就表明，有头脑的人还是很乐于看到魔鬼在舞台上出现的。不过，莱比锡是个深受新教习俗束缚的地方，高特舍德通过他的翻译已经取得了广泛的影响，因而一个时期他可以完全忽视舞台。为什么法国人和英国人赞同的东西，不可以经过不高明的模仿搬上德国舞台，并对此感到称心如意呢？

正当平庸的趣味试图驯服德国的演员，把享有特权的小丑赶下舞台的时候，在更北面的汉堡的神甫和牧师们发动了反对一切戏剧的战争[3]。在此之前，就出现过这样的问题：基督徒是否可以看戏。究竟把戏剧算作一种无害的东西，还是算作一种完全应当摒弃的东西，在信仰虔诚的人当中也意见不统一。不过，在汉堡人们主要是围绕这样一个问题展开争论：一个神职人员在什么情况下可以看戏，由此很快就可以得出这样的结论，凡是牧羊人觉得不合适的东西，也不可能在羊群中完全有益。

这场争论进行得非常激烈，双方互不相让；遗憾的是，这就迫使戏剧爱好者不得不把这一本来只是面向更高的感性世界的机构硬说成是一个进行道德教化的机构。他们声称，戏剧也可以给人以教诲，帮助人改邪归正，因而它对国家和社会是直接有用的。有些作家是出身市民阶级的有作为的优秀人物，但就是

---

① 高特舍德（1700—1766），德国戏剧家，莱比锡大学教授，致力于改革德国戏剧，主张引进法国的正规戏来取代当时在德国流行的以丑角为主的滑稽戏，一度影响很大，被视为绝对权威。一七四〇年以后逐渐成为批评的对象。

② “罗斯特信札”，即《魔鬼致莱比锡舞台艺术法官高先生书》（1753）。因高特舍德批评轻歌剧《魔鬼跑了》，作家约·克·罗斯特（1717—1765）写此文反驳。

③ 一七六九年汉堡总牧师哥策（1717—1786）向汉堡的牧师和喜剧作家施洛塞尔发起攻击，从而引发了一场长期的戏剧之争。

他们也对此感到心满意足，并以德国特有的诚实和正直的理智为此目的辛劳，而没有看到，他们完全继承了高特舍德的平庸，并使他能有长远影响，虽然他们并不知道也不愿意这样。

此后不久，就有第三种力量出现，使德国戏剧的平庸成了一种持久的，也许永远也破坏不了的现象。这是三个演员不断造成的后果。他们三个作为人应当受到尊敬，但是他们在舞台上也不能放弃他们的尊严，因此他们就或多或少把戏剧艺术引向这样的方向，合乎道德、规规矩矩以及至少看起来是为善。时代的普遍倾向也助长了埃柯夫、施罗德和伊夫兰特这些演员的那种做法，因为这种普遍倾向就是要使所有的等级和活动都彼此适应并使之最终成为一种普遍的人的价值。

伤感，长者的以及理智的威严，通过杰出的父辈和智慧超群的人进行示范，这些在舞台上与日俱增。谁能不记得《买醋的人》、《哲学家不知道这个》、《诚实的罪犯》[①] 以及其他类似的剧本呢？

思想成熟的人在不同时代做出的属于个别的成就，我们将在谈到这些人时具体指出，本文只限于普遍的东西。

既然近来人们几乎异口同声地抱怨并且承认，没有德国戏剧——我们绝不同意这样的观点——那么由此就可以推论出，将来也没有而且也不可能有德国戏剧，这样的推论大概并不自相矛盾。

范大灿 译

① 这些都是或根据法国的剧本加以改写的，或直接从法国的剧本翻译成德文的剧本。

诗人罗斯达尔*

雅各布·罗斯达尔于一六三五年出生在哈勒姆，辛勤创作到一六八一年。他是公认的最优秀的风景画家之一。他的作品满足了外在感官对艺术作品提出的所有要求，他的手和笔挥洒自如，创造出尽美的画面。整个画面的光、影、氛围、效果都无可挑剔。艺术行家和爱好者只需要看一眼他的作品就会对此深信不疑。在此，我们把他看作一位有思想的艺术家，看作一位诗人，我们也承认他理应受到很高的赞誉。

为了便于言之有物，我们以萨克森王宫收藏馆① 的三幅画为例来谈一谈。这三幅画凭借巨大的艺术力表现了有人居住的地球表面的各种状态，每一种都是单独的，封闭的，集中的。令人佩服的是这位艺术家很机智地把握住了创造力和纯粹理性的交汇点，他献给观赏者的作品不仅使人大饱眼福，而且唤醒了人们的内在感觉，发人深省，它甚至还表达出一种概念却又没有融化或者凝固在这种概念里。我们面前摆着三张极好的复制品，可以详细地，认真地加以品评。

---

* 雅各布·罗斯达尔（约 1600—1670），荷兰巴罗克风景画家，对日后的浪漫派绘画有很大影响。文中生卒年代与一般辞书不同。

① 即著名的德累斯顿画廊。

第 一 幅 画

第一幅画展示了一个错落有致的生活环境。在一面山崖上有一座古老的塔楼,崖石底下是一条可以望到尽头的峡谷,塔楼旁边有一些维护得较好的新式建筑。山脚边是生活优闲的庄园主家的一座颇有气派的房子,而环绕房子的那些古老、高大的云杉树告诉我们,已有多少代人安安宁宁地享用了这份祖传的家业。沿着山脚还延伸着一座村庄,显示出这谷地的肥沃与舒适。画面的前方有一条湍急的水流,漫过了岩石和折断的细树桩,因此,画面上没有缺少活跃场景的因素,也使人联想到水流的上游和下游有磨坊和铁匠铺。这溪水的动态,清澈,流势使其他静止的事物获得一种奇妙的生命力。因此,人们将这幅画命名为《瀑布》。欣赏者即便没有时间和必要去深究画面的内在涵义,也能感到莫大的满足。

第 二 幅 画

这幅题为《隐修院》的名画有着丰富的,诱人的构思,体现出相似的意图:以现在表现过去。这个意图令人叹服地实现了,旧日的与活生生的事物以最直观的方式结合起来。

观赏者在左方看到一座破败,荒芜的修道院,后边有些保持很好的房子。那也许是区行政官或是税官的寓所,他们上这里是为了收取各种苛捐杂税,并不是过普通的生活。

这些房子前有一棵年代久远,至今还枝叶繁茂的菩提树,它仿佛在提醒人们,大自然的作品要比人类的作品寿命更长,存在更久。几个世纪以前,每逢宗教节日或是年集总有许多人聚集

在树下，以便在虔诚的朝拜后能够得到片刻的休息。

从前这里有熙熙攘攘的人群，有持续不断的热闹生活，这点从河面上仅存的几座桥墩看得出来。这些桥墩阻碍了水流，造成了细缓的阶梯式瀑布，是极好的绘画题材。

桥梁虽已破损，但这无碍于交通，因为人们总会四处寻路开道的。现在，人与畜，牧民和漫游者都在这浅滩涉水而过，赋予这涓涓流水一种新的魅力。水里的鱼仍然很多，完全可以像过去那样满足斋戒日餐桌上的需要。渔夫们在水里追来追去，试图逮住那些无辜的水下居民。

画面后方的山上似乎都是些灌木丛，我们可以推断原来的茂密森林被砍伐殆尽，只剩下桩蘖和低矮的灌木丛。

但是在水边的一块风化剥离的石丘上长着一丛树木。一株古老的山毛榉傲然挺立，尽管它的枝叶所剩无几，树皮也已经开裂。为了使我们为它那傲然挺立的树干喜悦而不是悲伤，画家在其周围添上了另外一些生机勃勃的树木，其繁茂的枝叶解除了山毛榉树干那光秃秃的窘境。画面通过青苔，芦苇，沼泽植被向人们暗示了这块土壤的湿润，这显然有利于这茂盛植被的生长。

一束柔和的阳光照向修道院，菩提树并一直往前，在山毛榉的光秃秃的树干反射出光亮，它也照耀着和缓的水流，淙淙的瀑布以及牧群和渔夫，使整个画面焕发出盎然生机。同时在前景的水边坐着一个人，背对着我们，那是画家本人。这是一个经常被滥用的道具，在这里看到却令人感到激动。它既有内涵，又有感染力。坐在那里，他是一个观赏者，也代表所有在日后来观赏这幅画的人，代表所有那些愿意跟他一起观赏这水乳交融的过去与现在的人们。这幅画取材好，构思妙；既然人们认为这幅画的构思与创作都符合艺术的所有要求，那么它将永远地吸引我

们，它将名扬千古。即便它是以复制品的形式呈现在世人眼前，而又摹仿得比较成功，那么人们可以想象到原作的更高的艺术水准。

第 三 幅 画

这幅画只表现了过去，没有丝毫现代生活的痕迹。人们知道这幅画叫《墓地》。这也确实是一个墓地。破损的墓碑向人们显示的不止是过去；它们是有自身历史的墓碑。

在画的后方，我们透过迷濛的阵雨天气可以看见一座昔日气势宏伟、高耸入天的大教堂的嶙峋废墟。一段旋转式的山墙不久便会倒塌。教堂四周的肥沃土地上是一片荒芜，只生着一些灌木，亚灌木以及干枯、老朽的树干。这种荒凉甚至蔓延到教堂里面，昔日的虔诚的幸福已荡然无存。这里有不少显赫而奇特的坟墓，其中一些的形状使人联想到棺材，另一些则通过高大的墓碑说明其所属，这些都证明该教会管区的重要性，证明长眠于此的都是何等高贵富裕的家族。墓地的衰败表现得很有水平，不乏艺术家的含蓄，使人乐于观赏。但是，如果赏画者在画面的后方与其说看到，还不如说察觉到围立着哀悼者的新建坟墓时，他会感到惊讶：似乎过去的事物除了死亡之外不可能给我们留下什么东西。

这幅画最深刻的思想构成了最优美的画面。由于这巨大建筑物的倒塌，一条平缓，规矩的溪流被隔断，被阻碍，被挤出了水道。水漫向荒地，直达坟墓。阵雨之后的阳光照耀着几尊破损的墓碑，也照耀着苍老的树桩，特别是那漫起的溪水，那奔涌的水流以及正在形成的水泡。

以上几幅画有不少复制品，许多爱好者都可以亲眼目睹一

番。谁要有幸看到原作,他就会认识到艺术应该并且能够达到什么水准。

以后我们还将找一些例子来说明这位感觉细腻、头脑清醒的艺术家也是一个诗人,说明他创造出一种完美的象征并通过他健康的内在和外在感官使我们得到快乐,新奇,教益,活力。

明霞昕 译

莱茵河和美因河畔的艺术与古代史*

〔附维罗尼卡圣像的一幅仿制画，拜
占庭——下莱茵河风格〕

海 德 尔 堡

置身于这座处处令人瞩目的城市，参观者们总是目不暇接，忙碌非凡。我们的目的地中的第一站则是古画收藏室。许多年来，这些从莱茵河下游带上来的画一直被视作是这一地区特殊的饰品。

一年后的今天，当再次观看布瓦西埃的收藏品时，我已深入看到它们的思想与意图！我也愿意对此公开发表一些看法。但要做到这一点，真是困难重重，因为这些造型艺术的所有妙处就在于它们只可意会，不可言传。聪明人知道，在这种情况下，如果不给自己定一个范围和目标，那么他将一事无成。因为他已经看出，在历史的长河中只会沉淀出最纯净，最有用的东西。要欣赏这样一个保存完好，井然有序的收藏集，他应该不仅从这些画本身，而且要从它们之间的渊源去作出解释。他尽管要从那些遥远的，通过时间和地点分离开的艺术活动中必须得出我们

---

* 苏尔皮茨·布瓦西埃（1783—1851）和梅尔希奥·布瓦西埃（1786—1851）兄弟搜集中世纪艺术品，在海德尔堡展出。歌德应邀于一八一四年九月二十四日至十月九日、一八一五年九月二十四日至十月七日两次前往参观后，打算写一篇长文，但只写成《海德尔堡》这一节。

所要谈的艺术时期，但得避免与外界作详细的比较。因此，对于我们现在要深谈的这些珍贵的作品，他会让它们得到应有的合理的位置，他会使细致的历史学家很乐意去评价它们在整个艺术长廊中的地位。

作为序言，也为了更清楚地显示这个收藏集的特殊之处，我们先来看看它的产生过程。目前，布瓦西埃兄弟和贝尔特拉姆[1] 共同拥有这些收藏品，他们极为慷慨地与艺术爱好者们分享画中的乐趣。布瓦西埃兄弟以前曾致力于商务，因此不管在家乡还是在外面的商业大城市他们的求学都朝着这一目标发展。但是，他们渴求能获得更高的教育。好机会来了，在科隆人新开设的学校里一些优秀的德国人被聘为教师，由此他们接受了在当地可以说是相当难得的教育。尽管从青年时代起他们就受到新旧艺术作品的熏陶并逐渐萌发和养成兴趣，但是唤醒他们这种爱好，促使他们去完成那项令人钦佩的工作的动力却完全是一种偶然。

大家一定会记得一个年轻人的故事。他在海滩边拾到一个舵栓，出于对这一简单工具的喜爱，年轻人购置了一个舵桨和一叶带桅杆和风帆的小舟。起先，他只是在岸边航行，最后又勇敢地闯入了大海。他的船越来越大，他也终于成为了一个富裕而幸运的船商。就像这个年轻人一样，我们这弟兄俩也是在一次偶然的机会里，在旧货市场经过一番讨价还价，以最低廉的价格购买了一幅被炸坏的教堂画像，以后又陆续买了一些。在保存和修缮过程中，他们开始越来越深入地探讨这项工作的价值。随着对这些珍品的鉴赏力的不断增加，爱好变成了痴迷。费用

① 贝尔特拉姆(1776—1841)，苏尔皮茨·布瓦西埃的好友，使后者接受了浪漫派的观点，放弃商人职业，专门收集和研究古代艺术。

巨大的出游，新的购置以及其他一些活动使他们把一部分财产和所有的时间都用来实现自己的心愿。他们认为，这不是一种牺牲。

与此同时，他们决心去唤醒人们对德国古老的建筑文物的记忆，要把一些杰作恢复如初，并对这些建筑式样的毁坏过程作一个述评。坚持不懈的努力终于换来了今天的成果。他们出版了一册在德国罕见的精品，展示了一个由二百幅画组成的收藏集。这些收藏品以它们的稀有、珍贵、完好的保存与修复，尤其是对历史年代的忠实写照几乎可以称得上是一份绝作。

为了尽可能多地获悉有关这个收藏集的情况，让我们使光阴倒流，就像那些撰写家谱的人们，要从旁支穷追到根系。但是，这样做得有一个条件，我们的读者应该确切地或者依稀地能记得这些收藏品，至少同样也认识我们所提到的其他一些艺术品。他们也愿意带着冷静的思考认真地去作一个了解。

军事与政治上的不宁使罗马帝国一片混乱，声誉扫地。懂艺术的人和各种风格的教育机构渐渐销声匿迹。纷杂的战乱完全毁坏了几百年前还如此辉煌的艺术。那个没落年代的硬币给我们提供了明证。许多皇帝与女皇对自己在粗糙铜币上丑陋的头像毫不介意，对只能给士兵以微薄的施舍来代替象征荣誉的军饷，他们也毫不感到羞耻。

但是，基督教会却对这些艺术的保存作出了贡献，即使这只是些残存的艺术，我们也欠下了他们的一份情。尽管基督教强调内心世界，宣扬仁厚道德的新规范拒绝接受这种外在的，强烈肉感的艺术，并对所有的艺术品虽不破坏，但也绝不靠近，但是，这种宗教的历史内容饱含着其他任何事物都无法与之比拟的多种多样，无穷无尽的种子。这些种子即使没有那些新来的教徒

的培植和浇灌，也必然会生根发芽。

新的宗教所信奉的至尊的上帝不再像宙斯那样神圣而高不可攀，而是更多地焕发出人性的光彩，因为他有一个深奥莫测、将要在人间传播神性道德的儿子。一只振翅的纯洁的鸽子象征着一束成形的冷却的火焰，与父子俩构成了一幅超俗的三叶图，在这幅图上凝聚了一首由千百个声部组成的天国圣灵的合唱。人们把那个儿子的母亲尊崇为最圣洁的女性，因为即使在异教年代处女也与母性密不可分①。上天给她安排了一个不匹配的婚姻，让她嫁给了一个老头，使我们新生的主在人世间不会缺少一位父亲，不会没有父亲的照料。

主② 有着许许多多、形形色色的男女信徒，足以证明这个神人结合体在成长和有限的活动中所显示的无穷魅力。这些追随者年龄不同，性格不同，但却都聚集在主的身边。这些人中包括脱颖而出的十二门徒，四个撰史人，各种类型，各个阶层的一些信奉者以及始于司提反③ 的一批殉教者。

此外，由于这个新的宗教团体源于一个旧的团体，而有关这个旧团体的传说可以追溯到开天辟地时期，并且有着历史性大于教义性的特点，所以我们得提到最早的父母、祖先、法官、先知、国王和重造者，他们中的每个人或极为出色，或有待突出，由此，不难看出，艺术和教会密不可分，缺一不可地交融在一起，是一件多么自然的事情。

如果说古希腊的艺术起于普遍性，最后却流失于特殊性的

---

① 在古希腊神话中，伊俄为宙斯生下了厄帕福斯之后仍然被称为母亲和处女。

② 指耶稣。

③ 司提反（？—约36），耶路撒冷基督教会执事，基督教第一个殉教士。他是第一个提出耶稣将要再来的人。

话，那么基督教艺术的优势就在于它从大量的富有个性的人物出发，最后才渐渐上升到普遍性的高度。我们只要看一下这儿所提到的许多历史和神话人物，就会想起，他们中每个人的独特行为都曾被赞颂。此外，新的宗教团体为了体现本身的合理性，总是竭力在旧的团体内寻求自己的象征物。无论是历史和世俗的关系还是天国和精神的关系都从中得以千百次的暗喻，因此基督教前几百年的造型艺术必然会为我们留下许多优秀的文物。

但是，总的来看，当时的世界是混乱而消沉的，不断升级的动荡把文化赶出了西方。只有拜占庭和与之对应的艺术还是教会的一块坚固的阵地。

可惜那个时代的东方国家已经威望日减，因此上述所提到的那些人物并没有马上在艺术领域活跃起来，但是他们使原有那种老化、僵硬、干瘪的艺术风格完全失去了意义。人们开始越来越细致地区分各种人物，为了显示差别，人们在画中或画底下注上人物的姓名，这样，在崇仰那些日益增多的圣徒和殉教者时，再也不至于张冠李戴，而使每个人都有被景仰的权力。制作画像成了教会的一项事物，就像人们是通过当时礼拜仪式的庄严和壮观才完全接受这些画像一样，它们的制作也必须遵循一定的规范并接受教士的监督。直至今天，在俄国第二十一个行政区的一个城市苏斯达尔及其周围地区，希腊教会信徒居家或外出膜拜的圣像在制作上还必须经过教士的监督，以便形成和确保一种统一性。

让我们回到拜占庭和刚才提到的那个年代，不难发现，尽管宗教在节日庆祝上采取了宫廷和国家节日活动的形式，但它本身却完全具有墨守成规的特征。

这种狭隘和顽固使破坏圣像运动也并未给艺术带来任何好处。主要派别为了体现它的合理性，在获胜之后重新绘制的画

像必须与以前的一模一样。

人们可能受埃及、埃塞俄比亚和阿比西尼亚的影响把圣母画成了棕色，而把印在维罗尼卡头巾① 上的基督头像同样也抹成了摩尔人的黑色。以这一部分为研究对象的艺术史的特殊研究可能会更清楚地说明，这个最可悲的现象是如何产生的。所有这一切表明了一个日趋萎缩的状况，而它的解体却远比人们想象的要晚。

这儿，我必须试图指出，尽管拜占庭画派鲜有为人称道之处，但它本身还是作出了巨大的贡献。这种贡献来自于古老的希腊和罗马祖先的大批遗产，而在艺术上传到它的身上，并在这个画派中得到帮会式的保存。

因为如果我们以前并非毫无道理地把它称作木乃伊式的话，那么我们也要考虑到，在被掏空的躯体上，在干枯和树脂化的肌肉上骨骼的形状还是维持着它的权力，因此这儿有必要继续作详细的叙述。

造型艺术的最高使命在于装饰一个确定的空间或在一个不确定的空间里加入装饰物。其他一切我们称之为符合艺术规格的布局都来自于这个要求。希腊人和以后的罗马人在这方面堪称巨匠。

所有我们叫作装饰物的东西必须有所划分，进一步地说，它是由许多相互有关的部分组成的。它要求有一个中心，一个上部；一个下部和两边，从中可以先产生出对称。如果在理解上没有什么困难，那么这就被称作是最初级的装饰。但是，划分越

---

① 维罗尼卡是基督教传说中一犹太妇女。耶稣背负十字架赴刑场时，她把手帕递给耶稣擦汗，接回手帕时，见手帕上印有基督面容。后来"面像"就叫做"维罗尼卡"。

多，最初的对称越交织，越含蓄，越朝对立面变换，越作为一种公开的秘密展现在我们的眼前，装饰就越令人愉悦。如果我们不再考虑那种最基本的原则，而让自己惊喜于随意和巧合，那么这就是炉火纯青的境界。

拜占庭流派一直坚持那种严格生硬的对称，尽管它们的画由此而变得死板蹩扭，但是画中相对而立的人物在体态上的变换还是给人带来了一定的美感。就如上面我们所赞美的新旧约故事中对象的多样性一样，东方的艺术家和手工业者使这个优点也传播到当时已经被皈依的世界之外。

此后在意大利发生的一切，尽人皆知。意大利人的实践才能完全消失了，所有需要制作的造型都取决于希腊人。圣保罗教堂墙外的大门在十一世纪是按照君士坦丁堡的风格被浇铸的，它的院内还讨厌地陈设着一些雕像。同时，希腊的绘画流派风靡了整个意大利，君士坦丁堡派建筑师和镶嵌工人以一种伤感的艺术覆盖了支离破碎的西方。当十三世纪追求真理、热爱自然的思潮复苏时，意大利人又马上选择了拜占庭人借以扬名的功绩，即对称的布局和各异的性格。他们很快学会了这些东西，因为形式感在当时迅速兴起。其实这种感觉也不可能在他们身上完全泯灭，几百年来宏大的古建筑矗立在他们的眼前，那些被破坏的建筑中的幸免部分又马上重新为教会和国家所用。最辉煌的雕塑逃脱了毁灭，那两尊庞然大物[①]从未曾被埋于地底。每个废墟也都得到了重建。尤其是罗马人，如果他们没有挖出什么精美的东西，就决不会在这片地上建造花园和庭院。西恩那、佛罗伦萨和其他地方的状况又如何呢？这儿我不想为此赘述，因为每个艺术爱好者从德·阿让库尔先生那本受人重视

① 指罗马奎里纳尔广场的两尊雕像。

的书中都可以最详尽地不仅获悉这方面的情况而且还能了解到我们已谈过的所有内容。

但是,海滨和低地上的居民威尼斯人对色彩的感觉相当敏感。这一发现在这儿对我们很重要。它把我们引到了荷兰,那儿也碰到了这种特点。

现在我们终于接近了真正的目的地——莱茵河下游。为了提到它,我们毫不犹豫地绕了那么一个大圈子。

我们稍稍回忆一下,罗马的军队是怎样穿越这条壮观大河的两岸,在战争中加固它,在这儿居住并且大力地塑造它。现在当地最好的殖民地居然还以日耳曼尼库斯的妻子之名命名[①]。这使我们不容置疑,当时在那里作了巨大的艺术努力。因为各种各样的艺术家、建筑师、雕塑家、陶匠和铸币师傅必定参与了那些建造。这一点可以从陆续挖掘出的和正在挖掘的一些古遗物中得到证明。至于后来君士坦丁的母亲,即奥托大帝的妻子[②]在这里发挥着多大的影响力,让我们留待历史学家去研究吧。我们的目的也更要我们去接近那些铭文,从中或从其隐含的部分琢磨出世界历史的意义。

据说一位英格兰的公主乌尔苏拉经过罗马到达科隆,同时也有一位非洲的王子格雷翁经过罗马抵达科隆,前者带着一批尊贵的少女,后者则由一群威武的勇士簇拥着。[③]那些透过传

---

① 日耳曼尼库斯(又译:格马尼库斯)·凯撒(前15—16),罗马皇帝提必略的义子,公元十四至十六年间,三次率军渡过莱茵河跟日耳曼诸部落作战。他的妻子和女儿都叫阿格丽品娜。文中所说殖民地是科洛尼亚、阿格丽品娜(即今科隆),是他女儿的出生地并以她的名字命名。

② 指神圣罗马帝国皇帝奥托一世(912—973)的第二个妻子阿德尔海德(意大利人)。

③ 关于乌尔苏拉的传说有多种,其一说她去罗马朝圣归途经科隆,遇匈奴人不从而殉教。这里说是遇非洲王子,稍有不同。

说中美妙动人之处看到点什么的目光敏锐的人关于这些传说告诉我们以下的事实。如果两派在一个国家产生并且不可避免地要分开,那么弱者将会被逐出中心并试图向边境移动。这是派别斗争的规律。专制统治也不能马上导致这一步。一个行政长官或总督如若能容忍、支持甚至分享失意者的思想和意图,那么他在那里就能由此而变得强大。这个观点极大地吸引着我,因为今天我们也经历过与此相似甚至是相同的一幕①。这些场景在远古不止一次地出现过。一群最高贵最英勇的基督教移民陆续前往著名的,环境幽雅的阿格丽品娜殖民地②。在那儿,他们被容纳、被保护,享受着一种快乐而虔诚的生活,直至有一天耻辱地屈服于一个对立派别的暴力惩处。如果我们看了乌尔苏拉和她的随从殉教的方式,我们就以为,像发生在野蛮的罗马的那些荒谬的历史,即为了满足神经不正常的上层和下层的流氓恶棍的好奇心就用刽子手和野兽摧残和杀害柔弱、无辜、受过良好教育的人,绝不会再重演,那就错了。在科隆我们看到了一派接一派为尽快排除异己而进行的血腥屠杀。杀戮尊贵的少女们很像圣巴托罗谬之夜和九月血案③。看来格雷翁和他的随从的命运也一样。

同时在莱茵河上游的忒拜(Theban)军团遭到粉碎,由此我们相信,在这一时期,统治的一派决不是在镇压新生的一派,而是竭力在铲除与之匹敌的对手。

虽然是尽可能地简短,但讲到现在也是够烦琐的了,不过,

---

① 指法国大革命引起的流亡潮。

② 指科隆。

③ 圣巴托罗谬之夜,指一五七二年八月二十四日到二十五日的夜里,巴黎天主教徒杀害了近二千名胡格诺派教徒。九月血案,指法国大革命时期,于一七九二年九月二日到七日,仅在巴黎就杀害了七千名保皇党。

为使人们对荷兰的艺术流派获得一个概念，这些叙述相当必要。拜占庭画派以各种旁支在许多年里一直统治着包括莱茵河地区在内的整个西方，培养当地的徒工和弟子完成一般的教堂绘画工作。因此，今天在科隆及其邻近地区会找到一些与这一压抑流派完全相似的干巴巴的作品。但是，在艺术史上莱茵河地区的民族特征和气候特点对艺术的影响可能是其他任何地方都无法与之比拟的。因此，在阐述这一点时我们也是十分的仔细，希望我们的报告能受到友好的关注。

我们将略过一个重要阶段。那就是查理大帝在莱茵河左岸从美因茨到亚琛建造一系列行宫的时期。因为其中的造型对我们所谈的绘画艺术毫无影响。那种东方的、低沉的枯燥就是在这些地区十三世纪前也并不盛行。但是现在突然呈现出的是一股欢快的对大自然的感受力。它决不是对单个真实事物的临摹，而是在总体上开启了一种对感性世界的赏心悦目感。圆苹果脸的少年和姑娘，蛋形脸的男女肖像，富有的老人带着飘拂或鬈曲的胡须，这是友好、善良、明朗的一代人。所有的人物虽然各具特征，但都是由一支柔和细软的画笔勾画出来。色彩的选用也是如此，它们也是明快、清晰、有力，没有真正的和谐，但也不是五彩缤纷，带来的完全是视觉的舒适和美感。

我们这儿所描述的绘画在材料和技术上的特色是金色背景加印上的圣像头上的光轮，从中可以读出姓名。那闪光的金属表面也经常被裱糊式地压上一些奇异的花朵，或通过棕色的轮廓和阴影就仿佛变成了镀金的雕刻品。人们发现这些画挂在一些大小教堂里是符合它们最初的使命的，而这些教堂证实了它们属于十三世纪。但更有力的证据还是，更多的教堂和隐修院中的十字形回廊和其他房间在建造的同时被绘上了有这种特色的类似画像。

布瓦西埃的收藏品中一张维罗尼卡圣像理所当然地排到了第一位，因为它能从多方面为我们刚才的叙述提供证据。大家以后也许会发现，这幅画就布局和图样来说，属于传统的拜占庭式圣像构思。那黧黑的，可能因年久而变暗的，戴着荆冠的面貌呈现出一种超凡脱俗和崇高的痛楚。圣女抓着头巾的两角，她站在后面，现出了不到三分之一的身体，胸部以下都被遮住了，她的神情和手势都相当的优雅。头巾在下面碰到了隐约露出的地面。在地面上，在这幅画的角落里每边各有三个小巧的、身高最多一英尺的小天使，他们坐在那儿唱着歌。天使挪成两组时的姿态是如此的优美和艺术，完全满足了布局的最高要求。这幅画的整个思路体现了一种传统、审慎、精心安排的艺术，因为把上述这些人物放到三维空间并象征性地表现出整体，并不需要多少抽象思维。天使们的身体，尤其是头部和手部移动和对置的姿态是如此的美，足以让人忽视其他部分。如果我们现在要论证这是幅拜占庭式的绘画，那么对圣母和天使用笔的优雅和柔和使我们必须把这幅画的制作归于那个我们已详细描述的莱茵河下游时代。严肃的构思和愉悦的表现手法这双重因素统一于画中，给观画者以无比的震撼，耶稣可怕而痛苦的面貌与秀丽的少女、可爱的天使之间的强烈反差也带来了不少这样的效果。

在一些更大的画页上，同样是那样柔和适意的画笔伴随着欢快明朗的色彩勾勒了一些门徒和教徒的半身像。他们置身于金锡片和其他的建筑性装饰品中，就像是彩色的雕刻画。这些画像不仅使我们得出了与上面相似的看法，而且同时还说明了新的状况。就是说，在中世纪末期在德国雕塑也是早于绘画而出现，因为它对建筑艺术来说更为必要，更具感性，更易体现才华。一个画家如果想通过自己对真实世界的观察而摆脱或多或

少的做作，那么他有两条路可走，仿效自然或复制现有的艺术作品。因此，如果我们提出了这样一个问题：这儿在画中以迷人的细巧和柔和描绘出的，经过大量的但非常随意修饰的圣徒，是不是就是那些着色或未着色的处在类似的、镀金的、建筑性的真实雕刻品之间的雕像的仿制品，这决不会减低荷兰艺术家们在这一绘画时期的功绩。我们的这个推断尤其可以通过画中横躺在圣徒脚边装饰面中的头骨来证实。从中可以看出，这些画是对某地盛放圣人遗骨的匣子及其装饰人物的仿制。雕塑与绘画相比有着某种严肃性，这个优点如能通过一种令人愉快的处理突显出来，这样的一幅画自然就更受欢迎。如果人们能对这些无疑是相当散乱的古教堂遗作投以毫无偏见的目光，那么我们这儿所谈的一切在今后可能还会得到证实。

如果在十三世纪初沃尔夫拉姆·封·埃申巴赫在他的《帕尔齐法尔》里就权威性地把科隆和马斯特里赫特的画家奉为德国最出色的画家，那么今天就谁也不会对我们如此盛赞这个地区古老的画像而感到惊讶。不过，十五世纪初出现的新时期要求我们充分予以关注，如果我们同样想要找出它的重要特征的话。在我们继续往下论述并谈论突显出来的那种处理手法前，我想再提一下莱茵河下游画家所得到的那些题材。

上面我们已经注意到，那个地区的主要圣徒都是尊贵的少男和少女。他们的死与可恶的突发事件毫无关系，那些突发事件在描述其他殉教者时总会令人极为不快地出现。但是，对于莱茵河下游的画家来说，东方三圣王的遗骨能从米兰运至科隆是至上的荣幸①。人们徒劳地遍查历史书、寓言故事、传说和秩

① 一一六四年红胡子大帝即腓特烈一世（约1123—1190）征服米兰之后把保存在米兰的三圣王的遗骨送给科隆大主教。

闻，试图再找出一个与这幅画所提供的题材同样华丽而美好、随和而优雅的题材。在塌陷的城墙间，在贫穷的居所里，一个新生但已熟谙世事的男孩被母亲护在腿上，一个老头照料着他。但是人间的至尊却在向他低头，他们让自己的威严屈服于这个少年，让自己的财富屈服于这个贫穷者，让自己的王冠屈服于这个卑贱者。浩浩荡荡的随从们经过艰难的长途跋涉也终于奇迹般地到达了这个不寻常的终点。对于莱茵河下游的画家来说，能找到这样一个令人喜爱的题材真是算交了好运。几个世纪来它在艺术王国中被不厌其烦地传唱，实在是不足为怪。现在我们来到了莱茵河艺术在十四世纪末十五世纪初所走的那关键一步。长期以来，由于要描绘许许多多的人物性格，因而艺术家们总是被引向千变万化的大自然，但他们却都满足于一个普遍的表达方式，尽管人们偶尔也会看到一些类似肖像画的东西。现在得着重提一下科隆的威廉大师①，他的人脸描摹技巧无人能及。在科隆大教堂这幅画上这一特色发挥得淋漓尽致，这幅画本身也完全被看作是莱茵河下游艺术史中的轴心。但是，我们希望，他的真正的功绩，应得到历史的批判的接受。因为，今天这幅画被如此多的赞誉所包围，就不得不令人担忧，它今后也会在心灵的眼睛中黯淡，正如以前煤烟和烛炱熏黑了它而使它从我们形体上的眼睛前消失一样。它由一张主画和两板侧画组成。就像迄今为止描述过的所有画像一样，这三张画也保持了金色背景。此外，马利亚背后的壁毯也被盖上了印记并重新染上了彩色。另外，一些经常被使用的手法被弃之一旁。画家们会从中发现，他们不再需要技术上的辅助物，仅运用手中的画笔

① 科隆的威廉大师，无充分史料证明确有其人，但德国浪漫派认定他是科隆画派首领。

就能达到花团锦簇，五彩斑斓和闪亮夺目的效果。

主画和侧画中的人物以中心为标准，呈对称，但形态和动作极富变化而对照鲜明。传统的拜占庭式风格还完全占主导地位，但看上去更悦目，更随意。

簇拥着圣洁的乌尔苏拉的那些侍女，围绕格雷翁的那些骑士，以及主要队伍周围那些装扮成东方人样子的人，所有这些人群都具有相近的民族性格。两个下跪的国王的肖像是完美的，我们认为圣母的肖像也是如此。这儿我不想深谈那些丰富的组合及其达到的效果。因为《德国古代和艺术爱好者的袖珍手册》给我们印了一幅这件优秀作品很受欢迎的复制件，而且附有一个详尽的描述。如果不是里面存在着一种在它的影响下艺术和知识都无法发展的神秘主义，我们将会带着更为纯净的谢意去接受它。

由于这幅画是以大师一次重要的练笔作为前提，因此如果更仔细地寻找，将来可能还会发现一幅或几幅这种风格的作品，即使其中的一些因年久而毁坏或被后一个艺术阶段的画所取代。对于我们来说，它是人们迈出的关键一步的重要见证。迈出这一步就摆脱了带有印记的真实，摆脱了一种普遍的民族脸部描摹，而开始向着肖像式的完全真实迈进。从这个推导中我们确信，这位艺术家，不管他叫什么，必定完全是德国人的思想和出身。因此我们不必为了说明他的成就而提到意大利人的影响。

这幅画绘于一四一〇年，因而它产生于约翰·凡·爱克[1] 已经作为一个重要的艺术家而非常活跃的时期。因此这幅画有助于我们对爱克杰出成就中不可思议的部分作出解释，它可以证

---

① 约翰(即:扬)·凡·爱克(约1395—约1441)，佛兰德斯画家。

实，与这位优秀人物同时代的都是些什么人。我们把科隆教堂画称作轴心，由此莱茵河下游的艺术由旧转新，我们把爱克的作品归属于那种艺术已经完全变化后的阶段。在古老的拜占庭——莱茵河下游风格的画中，我们就已经发现，那些印上的壁毯有时具有透视性，尽管在手法上还不太纯熟。在科隆教堂画上不存在透视性，因为整片的金色背景掩盖了一切。但爱克完全抛弃了所有的压印物及金色背景，因而一块空处随之产生了，在上面，不论是主要人物，还是次要人物都以完整的肖像形式出现，包括神情、体形和衣服，每件小东西都有完整的肖像。

要评论像他这样的一个人总是很难的。但是我们想作一个尝试，希望读者并没有忽略那些作品的直观形象。这儿我们毫不置疑地把我们的爱克列入具有绘画天赋的一流艺术家。同时，他又幸运地处在一个在技巧上高度发展并得以广泛传播，达到了一定境界的艺术时代。还需提到的是，他已经注意到绘画中有一种技巧上更高的，甚至可以说技巧上达到最高点的优点。因为随着油画的发明人们可以随心所欲地作画。我们确信，爱克是第一个把油料直接混于色彩的人。而在一般情况下，人们只把油料涂于成画的表面。他选用了最易变干的油料和最清晰最不易被遮盖的颜色，以便在涂抹时让白色底子中的高光穿过和按照喜好让一层颜色透过另一层颜色，因为现在本身是深色的色彩的力度并非光线反射所致，而是光线穿透的结果。所以，这种发现，这种手法同时满足了物理和艺术上的要求。作为一个荷兰人，他对色彩的感觉与生俱来，与同时代的人一样，他懂得色彩的力量，因此，以服装和壁毯为例，他使画板的光亮远远超过所有的真实事物。这种手法当然带来了最纯净的艺术。因为不管是眼中实际看到的东西还是对事物的真正认识都取决于各种各样的偶然性。但画家在作画时要根据一定的规则：那些

绘画对象是怎样由光线、阴影和色彩隔离开并以一种最完美的可视性被健康而明净的眼睛所接受。此外，爱克还掌握了透视性艺术，他采用了多姿多彩的自然风景，尤其是无数的建筑物来取代以往那些单调的金色背景或壁毯。

如果我们现在说，他在扔掉当时艺术上物料和机械性的不完美部分的同时，又摈弃了一种一直被认为是技巧完美的部分，即布局对称性的概念，那么这就显得有些奇特。但这也可以说是一个非同寻常的人物的天性，当他剥掉物质的外壳时，从来不会去想，在这层外壳上还有一层精神的思想的界限，对于这个界限，人们无法抗争，只能是屈从或按照自己的意愿去安排。因此，爱克的布局往往具有最大的真实性和悦目感，不考虑是否符合严格的艺术要求。他好像故意要把前辈们掌握和运用的一切手法都弃之一旁。在他那些我们所熟知的画中没有一组人物与圣维罗尼卡身边的那些小天使类似。但是，因为一旦没有对称，我们眼中所看到的东西就没有了吸引力，因此，作为一个充满柔情而富有品味的人，爱克以自己的方式带来了对称。从这种对称中产生了某种东西，它只是有助于理解和引起考虑，从而避免了稚拙，而一旦没有了稚拙，它就比符合艺术要求的东西更优美更有力。

如果人们一直耐心地倾听我们的讲述，如果行家们赞同我们的这样一个观点，即从一个僵硬、老化、做作的状态进到随意、生动的自然状态的每一步同时也会带来一种损失，而这种损失只能逐渐地而且往往是在很晚以后才能得到修复，那么我们就可以去考察我们的爱克所具有的特色，因为我们无条件地尊重他的个人风格。莱茵河下游以前的艺术家就喜欢按照一定的顺序来描绘《新约》中所有充满柔情的东西，因此在爱克那幅由一张主画和两张侧画组成的著名的作品中我们发现了一位有思想

的艺术家，他带着感觉和知觉着手描绘了一个循序渐进的三部曲。在我们左侧一个小天使向少女般的圣母宣告了一件不寻常的大事，在中间我们所看到的她则是一位幸福的、令人惊叹的、由于自己的儿子而备受尊敬的母亲。右边的她则把孩子带到教堂参加授予神职的仪式，就像一位德高望重的妇女，她带着一脸的严肃预感到了这个被大祭司欣喜万分接受的孩子的命运。所有三个人物脸部的表情以及先是下跪、再是坐定、最后是站立的体形和姿态都相当的优美和庄严。三张画中各种人物的组合关系显示出最柔美的感情。在对教堂的描绘中也可以发现一种对应的形式，这种对应不存在一个中心，而是通过特征上的截然不同造成的。这是一种内在的对称，它是那样的富有感情和意义，人们会深深地为之吸引，为之倾倒，而不去计较这种对称是否符合完整艺术的标准。

就像约翰·凡·爱克作为一位优秀的、有头脑的、敏感的艺术家知道使主要人物不断富于变化一样，他在空间的描绘上同样也非常成功。耶稣的降临在一间封闭、狭小却高耸的，通过上部一个窗扇照亮的房间里得以宣布。屋里的一切都非常的整洁干净，就像是为一个只爱收拾自己和周围环境，讲究清洁的人所准备的。壁凳、一张床椅、床架，所有的一切都很纤细光滑，床上有着红色的遮挂，所有的一切包括五彩缤纷的床后墙都被描绘得极为令人赞赏。中间的那幅画则给我们展示了最开阔的景色。因为中部那个高贵，但已受到破坏的小教堂与其说是遮住了形形色色的绘画对象，不如说是为它们确定了一个框架。观者的左侧是一个适度远近的满是街道和房屋的城市，充斥着忙忙碌碌的景象，这些都被拉入画中的背景而给广阔的田野留下了空间。以一些农村景物描绘的田野最后消失在一片浩淼的水域。观者右边的画里出现了一座多层圆形教堂建筑物的一部分。这

个建筑的内部出现在与此相碰的门扇上，并通过与圣母那第一个小房间在高度、宽度和明净度的比较而得到最精彩的对照。我们说，而且不断重复地说，三张画中的所有的东西都以大师般的细腻而得到了最完美的描绘，这样人们就会对这些保存完好的画作的杰出之处大体有个概念。从风化剥落的废墟岩石上地衣的宽度，从糜烂的茅草屋顶上丛生的草茎到那些金灿灿满嵌珠玉的礼杯，从服饰到神情，从近到远，所有的一切都得到了同等细致的对待。画板上的每个部位都可以通过放大镜看出。在路加① 描绘哺乳的圣母的另一单张画板上的情形也是如此。

现在得谈谈一件重要的事情。这位艺术家把我们迫切要求的对称放入了背景部分，以一种富有艺术性的极为悦目的东西代替了无关紧要的金色背景。尽管他的人物在动作和相互的形态方面并非完全符合艺术的要求，但这种东西却是一个合乎法则的空间，它为人物立了一个特定的界限，使他们能够被调节成自然随意的最美姿态而表现出来。

但是，百闻不如一见，因此最好是收藏品的主人能事先就这些被提及的画像给我们提供一些细致的，适度大小的草图。这样，即使有人无缘亲眼目睹这些画作，他也能对我们刚才的叙述作出判断和评价。

这个愿望越强烈，我们就越感到可惜。一位富有才华的对这些收藏品相当在行的年轻人过早地离开了人世。对于所有认识他的人来说，埃普这个名字至今仍在他们的心中占有重要位置。尤其是他的爱好者们收集了他的许多旧作品的复制件，这

① 路加，《圣经·新约》人物，传说中把他当作画家，后来又把许多与基督教有关的画都看作是他的作品。中世纪更把他看作是圣母马利亚喂孩子这幅画的作者。

些作品都是他的心血所在。当然，我们也不必感到失望透顶，技巧熟练的艺术家克斯特先生是这个收藏集的主人之一，他一直致力于保存这些优秀的作品。如果他绘制了那些令人企盼的草图并使之出版，那么他的杰出才能必将展露无遗。如果这个集子的爱好者能拥有这些草图的话，那么我们也将会作一些补充说明。当然，作为绘画作品文字叙述的通病，这些补充说明也只会造成想象力上的混乱。

很不情愿地我在这里要稍作停留。因为刚才那些应该按顺序讲述的东西有一些优雅动人之处。对约翰·凡·爱克我们不想再谈了，因为在讲到下面的一些艺术家时往往又会重新涉及到他。就如谈论他一样，在谈论这些艺术家时没多大必要把国外的影响作前提。如果人们在崇敬那些伟大的天才前总要急切地刨根问底，他们的才华从何而来，那么这根本是一项无意义的工作。从小就爱思考的人会发现大自然绝非是纯净而赤露的，因为他的祖先以非凡的力量在这个世界上又创造了第二个世界，强加的习惯，传统的风俗，常用的礼仪，令人崇敬的传说，备受赞誉的古迹，富有成果的法律以及各种各样辉煌的艺术品，这些都紧紧地围绕着他以至于很难判断，什么是原生的，什么是派生的，他使用的世界是他发现的世界，对此他完全有这种权力。

人们可以把以个人的、民族的以及传统的手法处理他周围的对象并把它们溶合成一个天衣无缝的整体的人称作真正的艺术家。如果我们要谈论这样一个人，那我们要考察的首先是他的才华和他的成长，其次是他最接近的，也就是能给提供题材、技能和思想的周围环境，最后我们才能把眼光投向外界，探究他是否不仅熟悉外来的东西，而且还懂得如何应用它。许多善良的、令人愉快的、有用的东西，早在人们感到它们的影响之前，它

们散发出的气息就已经在世界上飘拂了好几个世纪。人们常常感到惊讶，在历史上只有机械的技能有缓慢的进步。古希腊艺术中的珍贵作品矗立在拜占庭人的眼前，但却不能因此突破他们枯燥的画笔所带来的单调。你能明显地看出阿尔布雷希特·丢勒曾经在威尼斯呆过吗[1]？我们只能从他自身来解释这位杰出人物。

我希望找到一种爱国主义精神，每个王国每个地区、每个行省、甚至每个城市都有权拥有这样精神。如果一个个人能不受环境支配，并进而能支配和征服环境，那我们就赞扬他的这种性格。同样，如果一个民族，一个民族的分支能有这样一种性格，我们也向它们表示敬意，这种性格是由一名艺术家或其他方面的杰出人物体现出来的。正是根据这样的看法，我们提到下列这些成就显赫的艺术家，他们是赫姆林、以色列·凡·梅赫伦、卢卡斯·凡·莱顿、昆丁·梅西斯[2] 等。所有这些人一直留在自己的家乡，因此我们的任务就是，尽可能不要把他们的优点归因于外来的影响。但是，也出现过扬·凡·朔雷尔，后来又出现了马尔滕·凡·赫姆斯克尔克以及许多人，他们都是在意大利成材的，尽管如此，仍然不能否认他们的荷兰特色。这里，达·芬奇、柯勒乔、提香、米开朗琪罗的榜样可能起了一定作用，但荷兰依然是荷兰，民族特性牢牢地控制着他们，以至他们最终又落入民族特性的魔圈，拒绝任何外来的修养。就这样，伦勃朗展示出最高的艺术才华，他身边的材料和动力就足以使他达到这一步，至于说他连世界上是否有过希腊人和罗马人也一无所知，这对他没有

---

① 德国画家丢勒(1471—1528)曾于一四九四至一四九五年和一五〇五至一五〇六年两次在威尼斯逗留。

② 卢卡斯·凡·莱顿(1489/1494—1533)，荷兰画家、铜版画家。其余的生平不详。

丝毫影响①。

如果上面表述已经达到了预期的目的，那我们就必须到莱茵河上游去，在施瓦本、法兰克、巴伐利亚实地研究一下南德流派的优点和特色②。这里，我们最主要的任务，是找出这两派之间的区别，乃至对立，从而使一派赞赏另一派，承认双方的杰出人物，不否认对方的进步，并使一切公认的美好和高贵的东西能脱颖而出。我们将以这样的方式去欣赏十五、十六世纪的德国艺术，现在已经使行家和艺术爱好者感到厌恶的那些溢美之辞将逐渐消失。今后我们必将把我们的目光投向东方和南方，带着欢快的心情与我们的伙伴和邻居结伴而行。

夏林荫 译

① 歌德在世时，普遍认为伦勃朗未受任何外来影响。后来的研究表明，他对意大利艺术有深入的了解并受其影响。

② 歌德本来打算接着论述莱茵河上游，即德国南部的艺术，但未实现。

说不尽的莎士比亚

(1826)

关于莎士比亚已经论述过很多，看来似乎再没有什么可说的了。然而精神的特性就在于它永远在启发精神。这一回我要从几个方面考察莎士比亚，首先把他作为一般意义上的作家，然后把他与古人和现代人相比较，最后把他作为真正的剧作家加以考察。我想试图阐明，他的那种模仿对我们曾产生过什么影响，以及它到底能发生什么影响。对于已经发表过的观点，同意的部分，我就再把它重复一下，不同意的部分，我要简要地，正面地表示不同意，但不进行反驳，也不与之争论。现在先谈第一点。

一 莎士比亚作为一般意义上的作家

人所能达到的最高境地，就是他明确地意识到他自己的信念和思想，认识到自己并且由此开始也深切地认识到别人的思想感情。有些人生来就有这种天赋，并且通过经验发展这种天赋，以实现实际的目的。这样就产生了一种能力，使人能在社会上以及在各种活动中获得更高意义上的成功。作家也是生来就有这种天赋，不过他发展这种天赋不是为了直接的，人世的目的，而是为了更高的，普遍的精神的目的。如果我们称莎士比亚

是最伟大的作家之一，我们就必须同时承认，并不是轻而易举地就能找到一个人，他能像莎士比亚那样洞察世界，也并不是轻而易举地就能找到一个人，他能像莎士比亚那样说出自己内心深处的见解，并且让读者跟他一起在更高的程度上领悟世界。我们读了莎士比亚的作品，世界就变得完全透明，我们突然发现，我们对美德与陋习，伟大与渺小，高贵与卑贱都非常熟悉，而且这一切，甚至还不只这一切，都是用最简单的方式实现的。但是，若要问这都是些什么方法，回答看上去好像是这样：莎士比亚是为我们的眼睛写作；然而，这是我们的幻觉，莎士比亚的著作并不是为肉眼写的。这一点我想解释一下。

眼睛也许可以称作是最明亮的感官，通过眼睛可以最容易地传情达意。但是内在的感官比眼睛更明亮，通过语言可以把一切事物最完美地，最迅速地传达给它，因为语言才是真正能开花结果的东西，而我们的眼睛所看见的东西本身却是外在的，对我们不会产生深刻的影响。莎士比亚完全是对着我们的内在感官说话，通过内在感官想象力所编织的图像世界立即有了生命，像活的一样；于是就产生了一种完整的效应，对于这种效应我们不知道如何解释。这也正是所以有那种以为一切都是在我们眼睛前面发生的错觉的根源。但是，如果我们仔细观察一下莎士比亚的剧本，我们会发现，其中诉诸感性的行为要比表达精神的词句少得多。他让一些容易想象的事，甚至一些最好通过想象而不是通过视觉来把握的事发生在他的剧本中。《哈姆莱特》的鬼魂，《麦克白》的女巫以及一些残暴行为都是通过一些想象的力量才获得它们的价值，而那各种各样的小插曲就更得依靠这种想象的力量了。这一切在阅读时顺利地，理所当然地从我们眼前掠过，而在表演时则显得累赘障事，甚至令人厌恶。

莎士比亚是通过有生命力的词句发生影响的。而诵读是传

达词句的最好方式，听众的注意力很集中，无论表演恰当还是拙劣都不影响他们。闭目倾听自然正确声调的诵读，而不是像演员那样朗诵莎士比亚的作品，这是再高不过，再纯粹不过的享受。人们跟随一根线索，听他讲各种事件。虽然听了对性格的描述之后，我们也可以想象出某些人物的形象，但只有通过一系列的词语和言谈我们才能知道这些人物的内心活动，而所有的人物好像事先都已经约好，不让我们有一点不清楚或是怀疑的地方。在这一点上英雄和小卒，主人和奴仆，王公和差役是同谋，甚至于次要的角色往往比主要角色更为活跃。在大的世界性事件发生时把空气吹得飒飒作响的一切，在巨大事件发生的瞬间人们心灵中隐藏的一切，都被说了出来。一切在心灵深处被胆怯地封存着的，隐藏着的东西，在这里被自由而通畅地采掘出来；我们获知生命的真谛，然而却不知道是怎样获得的。

莎士比亚与世界精神[①] 结伴，他也像世界精神一样看透了这个世界，什么都不能瞒过他。不过，如果说世界精神的职务是在行动之前，甚至常常是在行动之后保守秘密的话，那么作家的旨意则是将秘密吐露出来，让我们在行动之前，或是就在行动过程中相互了解。为非作歹的有权势的人，好心肠的平庸者，被激情牵着走的人和静观世界的人，他们都把自己的心事坦露出来，常常没有一点含混，各个都很能言善谈。总之，秘密一定得吐露，就是石头也得吐露秘密。因此没有生命的东西也蜂拥而至，要吐露秘密，一切次要的附属物都跟着说话，大自然的各种因素，天上，地面和海洋的现象，雷，电，野兽都在大声呼喊，它们往往看上去是一种比喻，但每一次都参加进来一起行动。

但是，文明世界也必须献出它的珍品。科学与艺术，手工业

---

① 歌德所说的“世界精神”指使世界有了生命的一种精神。

与各种工艺行当都解囊奉献，莎士比亚的著作是一个广大的，活跃的市场，然而他有这样的财富应归功于他的祖国。

英格兰无处不在，它四面环海，云雾笼罩，它把活动的足迹伸向了世界各地。作家生活在一个值得尊敬的重要的时代，他把这个时代的文化教养，甚至是不良的教养极其清楚地展现给我们。可以说，假如他不是跟他生活的时代溶为一体的话，他就不会对我们发生那么大的影响。再也没有人比他更轻视物质的行为了，他很了解人的灵魂行为，在这一方面所有的人都没有区别。有人说，他对罗马人的描写好极了，我以为不然，那是彻头彻尾的英国人。当然，他们都是人，地地道道的人，因此罗马人的长袍他们穿着也合身。如果我们是立足于这一点的话，那么就会发现，莎士比亚的这种时代差错是非常值得称赞的。正是因为他的人物的外在习惯有这样的时代差错，才使他的作品具有如此的生命力。

就简单地说这几句话吧，当然，这几句话绝对概括不了莎士比亚的全部功绩。他的爱好者和崇拜者们肯定还会补充许多。这里我们想再指出一点：莎士比亚的作品表明，像他这样的作品是很难得的，他的每一部作品都有一个不同于别的作品的概念，这个概念是该作品的基础，并在它的整体中发生作用。

譬如说，由于人民群众不愿意承认优秀人物的特权而产生的愤怒贯穿在《科里奥兰纳斯》整个剧本之中。在《凯撒》一剧中，一切都涉及这样一个概念，即优秀的人物不愿让最高的位置由别人占据，因为他们错误地认为他们能够以集体的方式发挥作用。《安东尼和克利奥佩特拉》一剧竭尽全力要说明，享受和行动是互不相容的。如果我继续这样探讨下去的话，我们会更加景仰他。

二　莎士比亚与古代和今人之比较

世界是莎士比亚的兴趣所在，正是这种兴趣使他的伟大思想富有生气。因为虽然像预言和疯癫、梦魇、预感、异兆、仙女和精灵、鬼魂、恶魔和巫师这样一些神秘魔幻的要素，适当的时候在他的作品中也会出现，但这些虚幻的形象绝不是他著作中的主要成份，而真实的生活和精干的生命才是他的著作立足的伟大基础，因此出自他笔下的一切我们都觉得是那么纯真和实在。因此人们已经认识到，他不属于现代作家，即所谓的浪漫的①作家，他更应归属于朴素类作家，因为他的价值是以现实为基础的，他极少柔情脉脉，甚至可以说，只是在最极端的情况下才有一点渴望的味道。

然而尽管如此，如果仔细地观察一下，他还是一个真正的现代作家，他与古人之间隔着一道鸿沟；而且这不是就其外在形式而言，这种外在形式的差别完全可以撇开不管，而是指最内在的深层涵义。

但是，首先我得声明，我绝无这样的意图，把下面使用的术语看作是穷尽一切的，把它们看作既不需要补充也不需要修改。我这样做只是一种尝试，并不是想要为我们已经知道的那些对比再添加一个新的对比，而是要说明，我的这个对比已经包含在那些对比之中了。这些对比是：

---

① 这里“浪漫的”一词是席勒所说的“感伤的”的别称，因而与“朴素的”相对。席勒所说的“朴素的”与“感伤的”之间的对立，也包含“古代”与“现代”相对立的意思，歌德正是在这个意义上用这两个词的。

古典的	现代的
朴素的	感伤的
异教的	基督教的
英雄的	浪漫的
现实的	理想的
必然	自由
应当	愿望

一个人所能遭受到的最大和最多的痛苦，产生于每个人胸中存在着的应当与愿望之间的，还有应当与现实，愿望与现实之间的不协调关系，正是这些不协调关系时常使人在生命的过程中陷入窘境。由不期而然地，毫无损失地就能加以克服的轻微错误而引发的最微不足道的窘境，是造成可笑情景的基础，相反，无法解决的，或者还没有解决的最厉害的窘境带给我们的则是悲剧因素。

古代文学作品中占统治地位的是应当与现实之间的不协调，在近代文学作品中则是愿望与现实之间的不协调。我们暂且把这一根本性的区别跟其他的对比放在一起，看看这样做是否有好处。我刚才说，在这两个不同的时代中，时而这一面，时而那一面占统治地位，可是因为应当与愿望在一个人的身上不能截然分开，因此这两个侧面总是同时存在，虽然其中一个占优势，另一个处于从属地位。应当是强加给人的东西，必须是一颗苦果，愿望是人自己加给自己的东西，人的意志是人的天国。不容变通的应当让人厌烦，无法实现的行动使人害怕，坚毅顽强的愿望使人愉快，而坚定不移的意志甚至可以使人忘却行动上的无能而感到宽慰。

如果我们把玩纸牌比做一种文学创作，那么玩纸牌也是由这两种成份组成的。玩纸牌的形式与偶然性相结合，它代表应

当，正如古人以命运的形式认识应当一样；愿望与玩纸牌者的技巧相结合，起着抵御应当的作用。按着这个意思我想把打惠斯特牌[①] 称作是古典的。这种打牌的形式限制了偶然性，甚至限制了愿望本身。我得同现有的伙伴和对手玩我抓到的牌，因此必须驾御一系列偶然，而不能避开这些偶然因素。打龙伯[②] 和类似的牌，情况正好相反。玩这些牌时，给我的愿望和冒险留有许多方便之门，我可以拒绝接受分给我的牌，我可以在不同意义上使用这些牌，我可以一半或者全部把它们摒弃，可以向运气呼救，甚至可以通过一种相反的处理方法从最坏的牌中得到最大的好处。因此，这样的打牌方式同现代思维和创作方式完全相同。

古代的悲剧是以不可避免的应当为基础的，愿望竭力抵御应当，但这只是使它更加严酷，来得更加迅速。神谕宣示所是一切可怕事物的所在地，在这个区域里《俄狄浦斯》首屈一指。在《安提戈涅》中应当作为义务似乎显得温和一些，但不是也转变成许许多多其他形式而出现吗？不过，只要是应当就是专横的，不管它是属于理性范畴，如道德法则，城市法则，还是属于自然范畴，如生成，发展和消亡的法则以及生与死的法则。面对这些法则我们感到胆战心惊，而没有想到，只有它们才能造福于整体。愿望的情况正好相反，它是自由的，看上去是自由的，而且对于个体有利。因此愿望靠阿谀奉承讨人喜欢，人们一旦与它相识，就要被它缠住。它是近代之神，我们对它俯首帖耳，唯恐有什么东西与之对抗。这就是为什么我们的艺术和我们的感知方式与古典艺术和古典感知方式永远相隔的原因。应当使悲剧

---

① 惠斯特，一种类似桥牌的纸牌游戏。

② 龙伯，一种起源于西班牙的纸牌。

宏伟有力，愿望使悲剧渺小软弱。在后一种情况下，产生了所谓的戏剧，因为我们用愿望代替应当这一庞然大物。不过，正因为愿望在我们软弱的时候帮助了我们，使我们在痛苦的期待之后最终还得到少许慰藉，所以我们很受感动。

在我们作了这些评述之后再来读莎士比亚的时候，我希望我的读者们能够自己去进行比较和实用。莎士比亚热情洋溢地将古与今结合起来，在这一方面他是独一无二的。在他的剧作中，他竭力使愿望与应当达到平衡，二者进行强烈的抗争，然而，最终总是愿望处于劣势。

对个人性格中愿望与应当的最初的伟大衔接没有谁比他描绘得更为出色了。单个的人，从性格方面看，应当意味着：他是有限的，是个特殊。但是，这个单个的人作为人又怀有愿望，因此他是无限的，要求一般。这样就已经产生了一种内在的冲突，而莎士比亚让这一冲突处于突出的地位，使它比其他一切冲实更显著。不过，此外还有一种外在冲突，这种外在冲突常常会更趋尖锐，因为一个难以实现的愿望由于某些机缘会上升为不可避免的应当。过去我曾就《哈姆莱特》一剧证明过这一原则①，但是，这一原则在莎士比亚的其他作品中也同样出现。正如哈姆雷特由于鬼魂而陷入他无法应付的困境一样，麦克白是由于女巫和黑刻提以及超级女巫即他的夫人，勃鲁托斯是由于他的朋友而陷入同样的困境。甚至在《科利奥兰纳斯》也能找到类似的情况。总之，一种超越个人力量的愿望是近代才有的。但是，莎士比亚不是让这种愿望从内部迸出，而是通过外在的机缘把它激发出来，因而愿望就变成了某种应当，这就跟古代文学差不

① 歌德在他的小说《维廉·麦斯特的学习时代》第四部第十三章中论述过莎士比亚的《哈姆莱特》。

多。古希腊文学中所有英雄的愿望都只限于个人能做到的事，这样就产生了愿望、应当和实现之间的美好平衡。但是，由于他们的应当总是过于严酷，因而即使我们能对此赞叹不已，也不会感到欣悦。那种或多或少或者完全排除一切的必然性，再也无法与我们今天的思想相容，可是莎士比亚却以他自己的方式接近于我们今天的思想。他使必然的东西具有了道德意义，从而把古代世界和近代世界衔接起来，这令我们愉快和惊讶。如果他有什么可供学习的话，那么这一点就是我们在他的那个学校里必须学习的东西。我们既不该责备也不该抛弃我们的浪漫派，但它总是一味地过分推崇和片面地迷恋莎士比亚，结果使我们看不到乃至毁坏它强有力的，朴实的，优秀的一面。与浪漫派相反，我们应当试图把那个巨大的，似乎不能统一的对立在我们胸中统一起来，尤其是因为这是独一无二的伟大大师所为，就更应如此。因此，我们对这位大师极为敬重，常常不知道为什么就把他推崇到高于真正创造出奇迹的那些人之上。当然，莎士比亚也有他的有利之处：他恰好出现在一个收获季节，能在一个生命力旺盛的新教国度里工作，那里宗教的信仰狂热稍事休歇，因而像他这样一位忠于自然的人才有这样的自由，可以发展他那纯洁的内心世界，而不必受制于某一固定的宗教。

以上是一八一三年夏天写的①。对这些文字请既不要斤斤计较，也不要百般挑剔，只请记住前头已经说过的：眼前这篇东西只是一次尝试，它想指出，不同的文学巨匠是怎样试图以他们的方式统一和解决那个巨大的，以多种形态出现的对立。这里再做陈述已属多余，因为自从那时候起，各方面都提醒我们注意这个问题，而且我们也已经得到了关于这个问题的极好

---

① 本文的前两部分写于一八一三年，最后一部分写于一八一五年。

解释。我特别想提起的是布吕姆纳尔的极有价值的论文《论埃斯库罗斯悲剧中的命运观念》① 和《耶拿文学报》增刊中关于这篇论文的出色评介。接下来我就立即转入第三点，这一点直接涉及德国舞台，并与席勒的为德国的未来创建舞台的意图有关。

三　莎士比亚作为剧作家

当艺术鉴赏家和艺术爱好者高高兴兴地欣赏一部作品时，他们总是由于作品的整体而感到愉快，他们总是全神贯注于艺术家所表达的作品的统一性之中。然而谁要是想从理论上谈论这些作品，想对这些作品作出某些断言，也就是说，想由此得到某些教训并以此来教导别人，他就有责任进行分析。我们把莎士比亚作为一般意义上的作家进行研究，然后把他与古人和今人加以比较，我们认为，这样我们已经完成了分析的任务。下面我们想考察一下作为剧作家的莎士比亚，以此来结束我们的尝试。

莎士比亚的名字和业绩属于文学史；但若是把他的全部业绩都放到舞台戏剧史中去的话，这对于过去和未来时代的所有剧作家都是不公平的。

一个得到普遍认可的有才能的人也可能对他的能力使用不当。出类拔萃的人作的事并不件件都是最好的。莎士比亚属于文学史，这是必然的，他在舞台戏剧史当中的出现却是偶然的。如果说，他在文学史当中受到人们无条件的崇敬，那么在舞台戏

① 布吕姆纳尔的《论埃斯库罗斯悲剧中的命运观念》于一八一四年发表，对它的评论刊登在一八一五年的《耶拿文学报》增刊上。

剧史当中人们就必须考虑他所顺应的那些条件，不能把这些条件当作优点或是典范来颂扬。

我们要把那些渊源相近，在用活泼生动的方式处理时常常汇合在一起的文学种类区分开来，这些文学种类是：史诗，对话，戏剧和舞台剧。史诗要求由一个人向群众作口头传述；对话是在一定范围内的谈话，当然群众也可以在场旁听；戏剧是在行动中进行的对话，即使这种对话只是靠想象力进行的；舞台剧是前三者的结合，它使视觉也参预工作，而且人们可以在有确定的地点和出场人物的条件下去理解它。

在这种意义上，莎士比亚的著作是最富有戏剧性的；他把最内在的生活开掘出来，通过这种处理方法去赢得读者，舞台的要求在他看来是无足轻重的，他对这些要求很随便，于是人们在思想上对他也很随便。我们跟着他从一个地点跳到另一个地点，中间被他省略的情节要由我们用想象力来填补。我们甚至得感谢他，因为他是以这样一种高尚的方式激励我们的思维能力。由于他是借用舞台形式来表现一切，这就减轻了想象力的工作；我们对"意味着世界的木片"① 比对世界本身更熟悉，而且我们喜欢读和听那些最奇异的事情，因此我们认为，这些事情也可以搬上舞台使其在我们的眼前发生。这就是为什么受人喜欢的小说常常被不成功地改编成剧本的原因。

确切地说，只有对眼睛具有象征性的东西才适合于舞台，也就是说，只有一个预示着另一个更重要情节的重要情节才适合于舞台。国王的儿子和继承人从微睡着的生命垂危的国王身边拿走了王冠，并戴在自己的头上，随后扬长而去②。莎士比亚的

---

① 这是席勒的诗《致友人》中的一句话。

② 这是莎士比亚历史剧《亨利四世》中的一个情节。

这个瞬间，已经达到了登峰造极的水平。但这只是个别成分，只是一些分散的珍宝，其间由许多非舞台性的东西把它们相互隔开。莎士比亚的整个创作方法与真正的舞台是有抵触的，他具有的是一位概括者的伟大才能，而且因为一般意义上的作家总是以大自然的概括者的身份出现，所以我们也必须承认他在这方面的伟大功绩。我们只是认为，舞台并不是与他的天才相称的空间，而且我们是为了尊敬他才这样认为的，因为正是舞台的局限性使他自己受到限制。但在这方面，他也不是像其他作家那样，为每部作品选择特定的题材，而是以一个概念为中心，把世界和宇宙同这个概念联系起来。当他对古代和近代历史进行压缩提炼时，他可以利用每一部编年史的材料，而且往往甚至是严格到一字不变。他对待趣闻轶事就不那么严谨，这一点我们以《哈姆莱特》为证。《罗密欧和朱丽叶》比较忠实于原来的传说，然而由于加进了两个滑稽角色迈立西奥和保姆，原来传说中的悲剧内容几乎全部被破坏了。这两个角色大概是由观众所喜爱的演员扮演的，其中保姆还可能是由一个男演员扮演。如果我们仔细考察一下剧情的安排，那么我们就会发现，这两个角色以及与他们有关的情节都只是作为打诨插科而出现的。在舞台上出现这样的情况，我们感到无法容忍，因为我们的思维方式要求前后一致，喜欢和谐统一。

不过，莎士比亚最引人注目的地方是他对已有剧本的改动和剪裁。我们可以拿《约翰王》和《李尔王》作这种比较，因为原来的剧本都保留下来了①。但就是在这种情况下，他也更多的

---

① 浪漫派作家蒂克编的《古代英格兰戏剧》中收有《约翰王》和《李尔王》这两个旧剧。不过，现代学者认为，莎士比亚受过旧剧《约翰王》的影响，但没有受过旧剧《李尔王》的影响。

是作为一般意义上的作家而不是作为剧作家进行工作的。

最后让我们来揭开这个谜底吧！那些博学多识的人们已经让我们看到了英国舞台的简陋和缺憾。英国舞台对自然性没有任何一点要求，而我们由于舞台机械，透视艺术和演员服饰的改进已经逐渐习惯这种要求，因而很难把我们再带回到历史初期的幼稚时代，也就是说，很难再回到那样一种状态，我们站在一个由木板搭成的台子前面，看不到多少东西，一切都只是表意符号，观众只得靠想象设想绿色帷幕后面是国王的居室，鼓号手站在一个固定的地方不断地吹奏，如此等等。今天谁还能容忍这些东西呢？在这种情况下，莎士比亚的剧本是极为有趣的童话，只不过这些童话是由几个人物来叙述。为了给人多留下一点印象，这些人各具特点，并且根据需要走来走去，登场和退场，同时给观众这样的自由，他们可以随意设想，在荒凉的舞台上这是宫殿，那是天堂。

施罗德① 把莎士比亚的剧本搬上德国舞台，他能获得这一伟大功绩，不正是因为他对莎士比亚这一概括者又做了一番概括吗！施罗德看重的仅仅是那些能产生效果的东西，其余的一切他一概抛弃，如果他觉得，这些情节破坏了剧本对他的民族，对他的时代应产生的影响。譬如说，他删去《李尔王》一剧的最初一场。这样一来，固然废弃了全剧的性质，但他这样做也不是没有道理。因为在这一场李尔王显得那么荒谬，以致后来人们不能说他的女儿们完全不对。人们可怜这位老人，但对他并不感到同情，而施罗德正是要激起人们对他的同情，激起人们对这些虽然违反了天性，但又不是完全应该受到责难的女儿们的憎恶。

---

① 弗·路·施罗德(1744—1816)，德国著名演员，曾任魏玛剧院院长，他曾改编莎士比亚的剧本，以便在德国演出。

在原来的——也就是莎士比亚改写的——剧本中，这一场在剧情的发展过程中产生了令人喜爱的效果。李尔王逃往法国，女儿和女婿，出于浪漫的奇想，化装以后来到海边朝圣。在那里，他们遇见了老人，而老人已经认不出他们。莎士比亚崇高的悲剧精神使我们感到苦涩的东西，在原来的剧本中是那么甜蜜。因此，对这些剧本进行比较，总会给喜欢思考的艺术爱好者带来新的乐趣。

但是，多年来在德国流行一种偏见，认为莎士比亚在德国舞台上必须逐字逐句一点不错地演出，即使演员和观众会因此感到窒息也应如此。由于精彩而又准确的翻译① 而引起的这类尝试从未获得成功，魏玛剧院的那些真诚的反复不断的努力为此提供了最好的证据。所以，如果想要观看莎士比亚的剧本的话，那就必须再度采用施罗德的改编法。但是，有人坚持即使是演出莎士比亚的剧本也不能改动一个字，尽管这种看法十分荒谬，但却一再出现。如果这种看法的维护者占了上风，那么几年之内莎士比亚就会从德国舞台上完全被排挤出去。不过，这也并不是什么坏事，因为这样一来不论是喜欢独自一人还是喜欢大家一起阅读的读者，在阅读莎士比亚作品时感到的快活都更加纯洁。

不过，为了根据我们上面已经陈述过的意思进行一次试验，我们对《罗密欧与朱丽叶》进行了改编，以便能在魏玛剧院演出②。改编应依据的原则，我们想尽快阐明③，由此得出的结果

---

① 一七九七年到一八一〇年奥古斯特·威廉·施莱格尔主持翻译了莎士比亚的十四部剧本，从一八二六年起又在蒂克主持下把莎士比亚其余的剧本译成德文。

② 歌德曾长期负责魏玛剧院的工作，他于一八一一至一八一二年根据施莱格尔的译本改编《罗密欧和朱丽叶》。

③ 歌德的这一打算没有付诸实现。

也许可以解释，这样的改编为什么在德国舞台上无法生根。演出这样的改编剧本并不困难，当然必须根据艺术法则，十分认真准确地对待它。类似的试验正在进行，也许能为未来做点准备，因为许多努力并不总是当日就能见效。

安书祉 译

文学的自然形式

文学只有三种真正的自然形式，即清楚叙述的形式，情绪激昂的形式和人物行动的形式，也就是叙事体，诗歌体和戏剧体。这三种文学创作方式既可以合在一起，也可以分开来。在一首最小的诗里，人们也常常发现三者皆有，正好是因为在最小的空间里实现了这种结合，它们才产生出像各民族最有价值的叙事谣曲那样的最壮美的产物。在希腊早期的悲剧中，我们同样看到所有这三者的结合，只是在过了一段时间之后，三者才分离开来。在合唱队扮演主要人物的期间，诗歌体占上风；随着合唱队越来越变成了观众，其他两种就突出出来；最后，当行动集中在个人身上和家庭之中时，人们就觉得合唱队令人厌烦，是个累赘。在法国的悲剧中，引子是叙事体的，中间是戏剧体的，情绪激昂的第五幕可以称作是诗歌体的。

荷马的英雄叙事诗是纯叙事式的，流浪歌手总是主宰一切，由他来讲述发生的事情。只要他事先没有让某人讲话，只要他没有宣布那人可以说话和回答，那人就不得开口。间断的对话，也就是戏剧中最精采的部分，是不能允许的。

但是，请听听在公共场所谈论某一历史对象的现代即兴演说家的演说。他们先是叙述，为的是清楚；接着为了引起人们的兴趣，他们就作为行动的人讲话；最后是激昂慷慨地煽情。这样，这些因素就奇妙地交织在一起，文学的种类多到数不胜数的地步，因而很难找到可以把它们横向或纵向加以排列的秩序。

不过，也可以找到补救的办法：把这三个主要因素放在一个圈子里相互对照，并寻找每个因素单独起作用的样品。然后就收集倾向于这一方面或那一方面的例证，一直到出现所有这三者的统一，从而整个圆圈自成一体。

通过这条道路，人们既可获得有关文学种类的精辟见解，也可获得关于某一时期各民族的性质以及它们的趣味的精辟见解。虽然这种办法更适宜于自我教育，自我维护，自我惩罚，而不适宜于了解别的民族，但还是得提出一个公式，它以一目了然的秩序同时表述了外在的偶然的形式和内在的必然的原始开端。不过，这种尝试总是同在自然科学中的那样一种努力同样困难，即为了表述一种自然的秩序而要寻求矿物和植物的外在标志同它们的内在组成部分之间的关系。

范大灿 译

约瑟夫·波希论列奥纳多·达·芬奇在米兰创作的《最后的晚餐》*

现在我们转向我们探讨的真正目标：画在米兰仁慈圣母修道院墙壁上的《最后的晚餐》。但愿我们的读者面前摆着摩尔根的铜版画①，它足以使我们了解画的整体和局部特征。

我们首先看看绘画的地点，因为艺术家的智慧在此完美地体现出来。为修道院食堂画一幅世世代代都景仰的《最后的晚餐》，还有比这更合适，更高贵的想法吗？

几年前，我们去旅游，见过当时还没有被摧毁的隐修院食堂。院长的餐桌位于狭长的食堂的尽头，正对着门，它两边是修士们的饭桌，所有的餐桌都在高出地面一级的台阶上。走进食堂的人一转身就会看到，在第四面墙上，在那不太高的几扇门上面，画着第四张桌子，耶稣和他的门徒坐在那里，仿佛是在跟修士们共进晚餐。用餐时一定会出现意味深长的场景，因为院长和耶稣的桌子遥遥相对，用餐的修士们坐在二者之间。因此，智慧的画家必然要把摆在那里的修士餐桌当作模本。那张皱巴巴、带花色条纹、几个角都缝补过的桌布是从修道院的洗衣房里

---

* 约瑟夫·波希(1777—1815)，意大利画家。他模仿过《最后的晚餐》并且发表了一些研究达·芬奇的文字。列奥纳多·达·芬奇(1452—1519)是受米兰摄政王的委托，为仁慈圣母隐修院食堂创作大型壁画《最后的晚餐》。

① 拉斐尔·摩尔根(1761—1833)，意大利版画家。他在一八〇〇年将达·芬奇的原作制成了版画。

拿出来的。碗、盘、杯子以及其他器皿都是模仿修士们的用具画成的。

我们这里所指的不是去摹拟不妥的、过时的道具。让圣徒们坐在软垫上面是极不合适的。绝对不行！他们应该接近现实，基督应该同在米兰的多明我会的修士们一起用晚餐。

从另外一个角度看，这幅画也很有感染力。在离地约十英尺的墙面上，十三个比真人大一倍半的人物占据一个面积为二十八巴黎英尺的长方形空间。我们只能看见饭桌两端那两个人的全身，其他人都是半身像。艺术家在这里也是因势利导。每一种道德表情都通过上身表现出来，脚在这种时候只是障碍。艺术家在此塑造了十一个人物，他们的髋部和膝盖被桌子和桌布遮住，而在昏暗的黄昏时分，下面的脚几乎看不见。

人们应该身临其境，想想修士食堂那种宁静的外在伦理气氛，我们应该叹服这位艺术家，因为他赋予画面一种强烈的震动，一股活跃的激情。由于画面具有强烈的逼真效果，所以和邻近的现实形成反差。

安静用餐的圣徒们受到震动，艺术家所用的兴奋剂是大师说的一句话："你们当中有人要出卖我！"话音刚落，所有人都变得惶惶不安，他却是低下了头，看着下面。他整个的身姿，臂与手的动作，都以绝妙的配合重复那不幸的话，沉默更是加强了话语的分量："没错，肯定会这样！你们当中有人要出卖我！"

在谈别的事情之前，我们必须探讨达·芬奇用来活跃画面的一个了不起的技巧：手的动作。这个也只有意大利人才想得到。在这个民族，整个身体十分灵活，他们每表达一种感觉，一种激情或者一种思想都有四肢的参与。通过手的各种姿势和动作，他们可以表示如下意思："这关我什么事！——过来！——这家伙真狡猾！——你得提防他！——他活该短命！——这是要

点，你们要特别注意，我的听众们！”达·芬奇特别留意典型特征，他把研究的目光投向这一民族特征。在这方面，他的画是独一无二的，人们再仔细也看不够。面部表情和动作配合得天衣无缝，四肢的动作也是相辅相成，一目了然，值得人们大加赞赏。

在主的两侧各有三个人。他们分别被视为一个整体，不仅相互呼应，而且与邻座的人相映成趣。我们先谈谈坐在基督右侧的约翰，犹大，彼得。

彼得的位置离基督最远。他是一个急性子，一听到主的话便在犹大背后跳了起来，犹大一脸惊骇地抬起眼睛，他身体前倾，伏在桌子上面，右手紧紧攥住口袋，左手却不由自主地发抖，他似乎想说：“这是什么意思？要出什么事？”彼得用左手抓着凑过来的约翰的右肩，他指向基督，同时又催促这个受宠的弟子问问究竟谁是叛徒。他无意之中将右手捏住的刀柄十分偶然地顶到犹大的肋骨上，这就巧妙地引出了犹大那个打翻盐瓶的前倾动作。我们可以认为，这一组人物是他最先构思出来的画面，也是最完美的一组形象。

如果说坐在主右侧的人物以恰如其分的动作发出了要立刻复仇的威胁，那么左侧的人物则对背叛行为表示出十足的惊诧与反感。大雅各吓得朝后一仰，伸开了双臂，他垂下头，怔怔发呆，就像一个刚刚耳闻就以为目睹了恐怖事物的人。多马出现在他肩后，他向主侧过身去，右手食指顶着额头。腓力，这组中的第三个人物，起了画龙点睛的作用。他站起来，对着老师倾身弯腰，双手放在胸口，这动作分明是在表白说：“主啊，这可不是我！你是知道的！你了解我这颗纯洁的心。这可不是我！”

现在我们欣赏旁边另外三个人。他们在讨论刚刚听到的可怕事情。马太非常激动地把脸转向他左边的两个同志，双手伸向老师的方向。由于这一无比宝贵的艺术手段，他们和其他人

的关系便建立起来。圣犹大露出极度的惊讶、怀疑和嘲讽。他把左手摊放在桌上，右手则举起来，仿佛是要用其手背击打左手心。这个动作我们在原始人身上还能见到，每当他们遇到突如其来的事件并且想说"这事我不是已经说过吗?! 这不是我一直都在猜测的事吗?!"西门神情庄重地坐在桌子的一端，因此我们可以看到他的全身。他比所有的人都年长，已有不少皱纹，他的脸和动作都表明他感到吃惊并且若有所思，但他没受到震撼，几乎是不为所动。

如果我们把目光转向桌子的另一端，就会看到巴托洛姆。他靠右腿站着，左腿靠在右腿上，双手撑在桌上，以托着前倾的身体。他在听，大概是想知道约翰会从主那里问出什么来，因为好像所有的人都想让这个受宠的弟子发问。巴多罗买侧后是小雅各，他的左手放在彼得肩上，就像彼得把左手放在约翰肩上一样。不过，小雅各面色温和，只求弄个明白，而彼得已威胁要复仇。

正如犹大身后的彼得，小雅各的右手抓住安得烈的后背。作为重要人物之一，后者的手举到半高，掌心向外，断然表示出惊讶。这个动作在画中只出现了一次，因为这在其他一些构思不够巧妙和周密的作品中可惜重复太多。

黄燎宇 译

斐加利亚的浮雕*

“栩栩如生的形象，伟大的风格，浮雕的布局和处理：这一切都堪称奇妙。恰恰因为这座浮雕是如此地美妙，人们很难理解上面的人物为什么弄得出奇地敦实，因为它们常常不及六个人头高；人们很难理解各部分的尺寸为什么被忽略，使脚或手跟整条腿或整个胳臂一样长等等。可以说，这无论如何都使人想到那是个庞然大物！”①

高贵的女友，如果一位希腊艺术的不折不扣的崇拜者承认这些都是事实，但绝不表示原谅或是听之任之，如果他说这所有的缺陷都是有意识，有预谋，有目的并遵循一条基本原则造成的，那么，你有何见解？雕塑首先是建筑的奴婢。一座多立克式寺庙的雕饰花纹要求其人物接近整个凸出部分的比例：从这个意义上讲，这里就得采用紧凑，粗厉的风格。

如果我们承认有这种比例，那么，为什么恰巧在这种比例关系之内又有不成比例的现象？这在多大程度上可以得到原谅？这一点不需要原谅，而应当赞美，因为艺术家是有意偏离尺寸的，他站的角度一定比我们高。我们不用去质问他，而应崇拜他。创造这类作品，关键是要凸出人物的力量以取得反衬效果。

---

* 斐加利亚，在希腊的阿卡迪亚南部。那里有一座阿波罗神庙遗址，一八一一年挖掘出神庙的雕饰。

① 引自女画家路易丝·赛德勒尔致歌德函。文中所述的巨雕即指下文的卡维洛山巨雕。

亚马孙族女王那女性的胸脯怎么能够与赫拉克勒斯的男性的胸膛以及一个粗壮的马脖子相匹敌，假如她的双乳不是隔得很远，她的上身由此变成四方形并进而变宽的话？那斜吊在一边的左脚用不着讨论，因为它只是作为次要部分服务于整体的和谐。说到手和脚，问题只在于它们在画面中是否找到合适的位置。至于挥动手的胳臂和立足的腿是否太长或是太短，这是无所谓的。以上我们澄清了一个基本概念，因为大师个人没有权利故意犯错误，但是一个流派是可以这么做的。

我们也可以引用一个实例。

列奥纳多·达·芬奇自成一个艺术世界，我们对他的研究还远远不够。他同斐加利亚的艺术家一样有胆识。我们满怀激情地为《最后的晚餐》绞尽脑汁并因此无限景仰。可现在请允许我们开个玩笑。十三个人坐在一条狭长的桌子旁边，都是一脸的惊骇。有几个还坐着，其他人有的刚起身，有的则完全站了起来。他们这种充满道德激情的举止令人赏心悦目。但是，望这些好人要当心，千万别试图再坐下来；即便耶稣基督和约翰挤得如此之紧，至少还得有两个人会坐到对方身上。

达·芬奇为了一个更高的目的有意犯了一个错误，这显示出他的大师风格。或然性是艺术创造的前提，可是在或然性的王国里必须创造出平时不易出现的最本质的东西。正确的东西若无更深刻的涵义就将一文不值。

问题不在于这种组合中是否有一重要部分太大或者太小。从我们面前的三幅《最后的晚餐》的复制品看，犹大和达太的头不可能在一张桌子边。可是，假如我们有原作，就不会为此争论。达·芬奇的无穷品味（我们在明确的意义上使用这个含混的字眼儿）能够帮助欣赏者解决这个问题。

整个的戏剧艺术不正是植根于这些原则吗！只是它转瞬即

逝，它具有诗意和修辞的感染力并蛊惑人心，人们不能像对一幅画，一尊大理石雕刻或者铜雕那样，将它放在面前慢慢欣赏。

在音乐中有类似的或者只是相似的东西。这就是音乐中的平均律调声：将那些相互配合不很紧密的音调拉长，变调，使其中的每一个音符都难以保持其完整的特性，但所有音符都符合音乐家的意志。音乐家用这些音符创作就好像它们全是正确的一样。他是赢家，耳朵不想评判，只求享受并传达享受。眼睛把品头论足的理智打入冷宫，因为后者认为，一旦它证明一件看得见的东西太长或是太短，它就多么了不起。

如果要回答我们所见到的蒙特·卡维罗的巨雕为什么总是重复，那么我只能说，这巨雕有两尊。最优秀的东西是独一无二的，能再次重复杰作的人大概是很走运的：古代人的思想接近于这种观念。巨雕的位置允许人们作各种各样细小的修改，它是唯一适合行动的英雄的地方。这个范围不能超出。最高的理性，最高的创造性就是搞花样翻新的重复。但是，这种重复不只是存在于我们有幸看到的浅浮雕上面，而且帕台农神庙① 西墙上的赫拉克勒斯与亚马孙族女王对峙的姿势跟尼普顿和帕拉斯对峙时的姿态一模一样。只能是这个样子，别的也办不到。如果我们让帕拉斯处于埃伊纳岛的山墙尖三角面的中心，再让尼俄柏和她最小的女儿在别的什么地方，那这么做也只是艺术的一种预感：中心部分不能太突出。不论是雕塑，绘画还是建筑，完整而优秀的构思必定会把中间部分空出来或是使之变得无足轻重，以免人们在欣赏周边部分时去考虑其感染力是从某个地方产生的。

---

① 帕台农神庙内殿西面外墙上有表现海神尼普顿与智慧女神帕拉斯，雅典娜争夺雅典统治权的斗争。

既然我们一开始就排除了反对理由——这是不应该的——那么我们现在就可以毫无顾忌地来谈谈我眼前这个浅浮雕的优点。

黄燎宇 译

古代与现代

由于我在前面为古人，特别是为当时的造型艺术家说了那么多好话①，所以我希望不要发生经常出现那种误会，就是说，读者宁愿站到对立面也不寻求公正的平衡。因此，我想借大家提供的这个机会，解释一下比如说我那些话的涵义并指出造型艺术所象征的生生不息的人类活动。

一位年轻朋友——卡尔·恩斯特·舒巴特写过一本让我十分赞赏并且满怀谢意表示肯定的、题为《论歌德》的小册子。里面写道："我不同意包括歌德在内的大多数尚古者的观点，我不相信当今世界上不存在类似于古希腊那种有利于人类获得渊博而完美的教养的条件。"幸好我们还可以拿舒巴特自己的话来纠正这一差别，因为他写道："说起歌德，我倒是更喜欢莎士比亚，因为我相信莎士比亚是一个勤奋的、无自我意识的人，他从不推理，反思，精雕细刻，区分等级，举一反三，而是凭绝对的把握，如此准确无误，如此自然地表现人类的真实，我在歌德那里虽然也总是看到同一目标，可是我一开始就得同相反的东西作斗争并且加以克服，我必须小心翼翼，以防把那些本应作为彻头彻尾的谬误拒斥一边的东西当成闪光的真理来接受。"

我们的朋友可谓一语破的，因为他发现我不如莎士比亚的

---

① 在写这篇文章之前，歌德写了《菲洛斯特拉托的绘画》一文赞扬古希腊艺术家。

地方恰好就是我们不如古人的地方。我们从何谈古人？假如时代和环境不利于一个天才的发展，他不得不竭尽全力，克服重重障碍，摆脱某些谬误，那么他就远比一个有机会轻松地发展自我并毫无阻碍地发挥专长的同时代的天才逊色。

有时候，丰富的阅历会使年迈的人想到一些可以阐述和巩固一种观点的事情。所以我们有理由讲讲下面这个轶事：一个老练的外交家想认识我。初次会晤，他和我只是匆匆地见了面，说过话，随后他就对朋友们说："这是一个忍受了许多痛苦的人"[1]。这话使我想到：这位老练的相面者看得很准，但他只是用忍受这一概念来描述这种现象，其实他也可以把这个归咎到相反的作用上。一个细心而坦率的德国人也许会说：这也是一个历经坎坷的人！

如果说从我们的面部表情中无法抹掉已被克服的痛苦和操劳的痕迹，那也不值得奇怪，假如我们和我们的追求留下的东西带有同一种痕迹并使细心的观察者看到一种存在的话。这种存在无论在一帆风顺的发展还是在困窘的局限中都依然故我，它即便不总是力求实现人的尊严，但至少也在践行人的不屈不挠。

我们现在不谈旧与新，过去和现在，而只是作个一般性的结论：每一部艺术品都把我们带到作者所处的情绪当中。如果是欢快轻松的情绪，我们会感到自由自在；如果是压抑，忧心忡忡，顾虑重重，那我们也会觉得很不自在。

稍加思索就可以说，我们所谈的只是创作过程；素材和形象不作考虑。如果拿这种眼光自由地环顾艺术世界，那我们得承认，凡是艺术家在轻松、愉快中创造的作品都给人以快乐。哪一

---

① 原文是法语。

个爱好者不乐意保存我们的霍多维茨基[1] 的一幅成功的绘画或者铜版画？我们在此看到我们熟悉的大自然表现得竟如此栩栩如生，那简直是无可挑剔。他只是不能超出他的范围，他的尺寸，如果他的个人长处不该全部丧失的话。

我们斗胆承认，矫饰派艺术家要是不出格，我们也会感到极大的享受，我们也很愿意保存他们的作品。被冠以此名的艺术家天生就才华横溢。只是他们不久便感到，就他们所处的时代和流派的情况而论，是无法搞繁文缛节的，他们得自己决定，自己完成。因此，他们创造出一种语言，由此毫无顾虑地、轻松而又大胆地描绘看得见的状态，或巧或拙地用五花八门的世界景观来蒙蔽我们，有时整个的民族连续几十年都因此舒舒服服地享受快乐，受蒙蔽，直到最终这个或那个人又重新回归自然和更高级的思维方式。

从《赫拉克勒斯古代珍品》[2] 可以看出，古人也追求这么一种矫饰倾向。只是那些榜样太伟大、太新鲜，保存完好而且就在眼前，这使平庸的画家不可能一无所获。

现在我们转向一个更高的，更惬意的视角，看一看拉斐尔这个独特的天才。这个天份极高的人生长在一个把进取心、注意力、勤奋和忠诚奉献给艺术的时代。先行的大师们把这个少年带到艺术的门槛，他只需一抬脚就可以迈进艺术的殿堂。他跟彼得·佩鲁吉[3] 学到一丝不苟的创作态度，又在达·芬奇和米开朗基罗那里培养了自己的天才。尽管后两者的天才已是登峰造极，但他们在漫长的生活中很难说获得了艺术创作的纯然乐趣。

---

① 霍多维茨基(1726—1801)，德国波兰裔风俗画家、版画家。

② 从法文译成德文的八卷本古代画册，出版于一七七七到一七九九年间。

③ 指意大利画家佩鲁吉诺(约 1450—1523)，他是翁布里亚画派的代表。

仔细一看，前者冥思苦想，在技巧上耗费了太多的精力，后者除了我们归功于他那些东西之外并没有留下什么奔放的雕塑作品，他反倒在少壮之年去采石场寻找大理石块和条石，所以他计划创造的《新约》和《旧约》英雄中只完成了摩西，作为那些本应该并且可以完成的作品的范本①。与此相反，拉斐尔在一生的创作中总是那么轻松，甚至越来越轻松。在他身上，心灵的力量和行动的力量是如此地平衡，人们甚至可以断言，没有一个近代艺术家像他思考得那么纯粹与完美，表达得那么清晰明白。我们见到的是一个直接从泉眼里送来纯净水的艺术家。他从来不追求什么优美，但是他的思维、情感、行动完全像个希腊人。我们看到一个最大的天才在一个最幸运的时代脱颖而出，这跟条件和环境都相似的伯里克利② 时代的情况一样。

我们必须重复一个道理：人们要求天才创作，天才则需要一种适应其天性和艺术的发展；天才不能放弃他的长处，如果没有时代的辅助，他就不能充分发挥他的长处。

我们应该看看卡拉齐画派③。他们有天才，严肃，勤奋且持之以恒，这里存在一种让优秀的天才顺乎个性和艺术的本质发展的因素。我们看到，那里出现了一批优秀的艺术家，每个人都在同样的，普遍的条件下训练和培养各自的天才，因此在那以后几乎就没再出现类似的艺术家。

我们再看看才华横溢的鲁本斯迈向艺术世界的伟大足迹！

---

① 米开朗基罗创作的摩西是教皇尤利乌斯二世墓碑上的主要形象，墓在罗马。

② 伯里克利(约前495—前429)，古代雅典政治家。

③ 卡拉齐画派，指意大利卡拉齐家族的三兄弟：阿戈斯蒂诺(1557—1602)、安尼巴莱(1557—1609)和洛多维科(1555—1619)，三人的创作把绘画艺术由风格主义的漫无节制的变形和夸张引向文艺复兴盛期的风格，又创办学院，培养新人。

他也不是凡夫俗子。人们应该看看他所诞生的伟大家族，看看他那些从十四，十五直到十六世纪的祖先们，他本人出生在十六世纪末。

在十七世纪，跟他同时和与他稍后的众多荷兰画家分别在本国，在北方和南方发展其才能，看看他们，我们就无法否认，他们观察大自然那种令人叹服的敏锐，他们表现自己井井有条的安逸生活的那种轻松态度，都容易让人赏心悦目。如果拥有他们的作品，那这完全够我们一生专门观赏和把玩，我们也绝不责怪那些只是满足于拥有和崇拜这一画派的作品的艺术爱好者。

我们还可以举出几百个证明我们的观点的例子。清晰的观念，愉快的感受，轻松的表达，这一切都令人愉悦。如果我们说这一切都可以在地道的希腊人的作品中见到，而且体现在最高贵的素材，最严肃的内容以及稳妥而完美的创作；如果希腊人总是我们的起点和终点，那是可以理解的。每个人都应该以自己的方式成为希腊人！但他应该做希腊人。

文学创作的情况也是一样的。可以理解的东西总是首先吸引我们并使我们获得彻底的满足；拿同一个作家的作品来说，有些一眼就让人看出其创作之艰巨，另一些则是自然天成，因为天才与内容和形式都完美地结合在一起。我们多次重复过的真诚信念就是：每个时代都有最杰出的天才，但并不是每一个时代都能让天才尽善尽美地展现自己。

最后我们谈谈一位近代艺术家，以表明我们并不总是好高骛远，我们对有限的作品和状态也很满意。塞巴斯蒂安·布尔东①，对于艺术爱好者来说，他的名字并不陌生，但他的个人才华都并不总是得到应有的承认。他给我们留下四张他亲手制

① 塞巴斯蒂安·布尔东(1616—1671)，法国画家。

作，以表现"逃往埃及"① 的全过程的铜版画。

人们必须承认下述题材的重要性：一个出身于贵族世家、命中注定要对世界产生破旧立新的巨大影响的孩子，在充满慈爱的母亲的怀里并在细心老人的照看下，逃往他乡，在上帝的帮助下得到拯救。人们已经上百次地表现过这一重要情节的不同瞬间，其中一些作品常常让我们惊叹不已。

为了使不能亲眼欣赏的爱好者多少能够判断是否应该报以掌声，我们对上述的四张画作如下说明。在画中，约瑟作为主角出现；也许这几幅画是用来装饰这位圣人的某个小教堂的。

第一幅画

这个地方可以看作三个虔诚的博士刚刚离去之后的伯利恒马厩，因为在深处还看得见那两只很有名的动物②。约瑟在屋里一个较高的地方歇息，他规规矩矩地裹着袈裟，躺在行李上，头枕着高高的马鞍。然后可以看到圣子，他刚刚睡醒，身子活动起来。母亲在旁边正开始作虔诚的祷告。一个活泼的、朝约瑟飞来的天使跟这安静的拂晓形成鲜明对比，天使的手指向一个地方。由于有寺庙和方尖塔作装饰，那个地方唤起人们对埃及的美好想象。木匠的工具放在地上，无人过问。

① "逃往埃及"，系《圣经·新约》故事。耶稣诞生在伯利恒一马厩里，由东方来的三博士预言新生婴儿将成为犹太之王。犹太王希律欲杀此婴。耶稣之父木匠约瑟受神的使者指点，携其妻马利亚及耶稣逃往埃及。希律王死后，他们得神示由埃及返回加利利境内的拿撒勒。

② 指毛驴。

第 二 幅 画

经过一天艰苦的行程，这家人在废墟中找到歇脚的地方。约瑟斜靠着那头驮着东西的、有耐力的、在一个石槽里饮食的动物，好像是要站着享受片刻的安闲；但是一个天使从他背后飞过来，抓起他的大衣，指向海边。约瑟夫望着高处，手指着牲口的饲料，还想为这只疲惫的动物求得一点点休息时间。圣母在弄孩子，她惊讶地看着这场奇怪的对话，因为她可能看不见天使。

第 三 幅 画

这幅画完美地表现了匆匆赶路的情形。他们离开了右边的一个很大的山城。约瑟紧紧抓着辔头，顺路而下。由于我们对那条路一无所知，只是看到下面的前景后面是大海，所以想象力就把那条路想得格外陡峭。母亲坐在马鞍上，对危险一无所知，她只顾看着熟睡的孩子。赶路人的匆忙巧妙地暗示出来，因为他们已通过大部分画面，即将从左边消失。

第 四 幅 画

跟前一幅恰好相反，约瑟和马利亚在画面正中一废旧的轱辘井边歇息。约瑟站在后面，身靠着井台，他指着前景中一个被推倒的偶像，似乎在给圣母解释这一重要的象征。她怀里抱着孩子，侧耳聆听，目光严肃，谁也不知道她朝哪里看。卸下负载的动物啃嚼着绿绿葱葱的树枝。远处又能看见梦中显示的方尖塔。附近的棕榈树使我们确信已经到了埃及。

这位造型艺术家在如此狭窄的空间，以如此轻松而成功的笔调描绘了这一切。透彻的、完整的思维，睿智的生活，把握必不可少的东西，去掉一切多余的东西，创作时用笔轻松，这就是我们对这几幅画大加赞赏的原因。我们不需要谈别的东西；因为我们在这里看到艺术达到巅峰状态。帕尔纳索斯山就是一座塞拉山①，它在任何高度的山坡上都能提供栖息之地。每个人都应该去那里，去尝试一番，不管在山顶还是山脚，他总会找到立足之地。

黄燎宇 译

---

① 塞拉山位于巴塞罗那西北部，上面有一座天主教本笃会的隐修院。

古典派和浪漫派在意大利的激烈斗争

“Romantico”(浪漫)这个词,在意大利是个稀奇的词,在那不勒斯和幸运的坎帕尼亚至今还无人知晓,在罗马充其量只在德国艺术家中间流行;不过,最近以来,这个词在伦巴第,尤其在米兰,却引起轰动。读者分为两派,势不两立。我们德国人有时用“romantisch”(浪漫的)这个形容词时十分自然,可是在意大利Romantizismus(浪漫主义)和 Kritizismus(批评主义)这两个名称却指两个水火不容的宗派。因为,在我国,即使有争论,那也是实践方面的争论,而不是理论上的争论;因为,我国的浪漫派诗人和作家有他们自己的支持者,他们既不缺少出版商也不缺少读者;因为,我们早已度过了对立刚出现时的种种摇摆,两派已经开始取得一致意见,因此我们就可以平心静气地观察,由我们点燃的火焰如何开始越过阿尔卑斯山熊熊燃烧。

米兰特别适合于成为这场斗争的场所,这里的文学家和艺术家比意大利任何别的地方的文学家和艺术家更感到这场斗争与他们息息相关,他们很少参与政治活动,因而特别关心文学争论。不过,这场运动首先在这一城市兴起,主要是因为它邻近德国,与德国的商业往来十分频繁,因而就有机会了解德国的语言和文化教育。

那种以古代语言以及由这些语言写成的无可比拟的作品为源头的文化,在意大利特别受到尊敬,这是容易想象的;甚至人

们希望在他们赖以存在的这一基础上永远安然不动，也是合乎情理的。这种依赖性最后变成了顽固和迂腐，人们也可以把这当作自然的结果而加以原谅。意大利人在自己的语言中也有这样的矛盾，有一派人坚持用但丁的语言，坚持用从前的、由克罗斯卡① 收录的佛罗伦萨人的语言，由于生活和世界运动的需要年轻人不得不采用的新字和新词他们一律不予承认。

这样一种思想和信念，人们可能无法否认它存在的基础和价值；但是，谁要仅仅致力于过去的东西，他就会最终落入这样的危险境地，关心的只是一些早已死亡的、对我们来说是木乃依式的东西。不过，正是这种对已经逝去的东西的坚持，随时都会引发革命的转折，奋力向前的新再也无法阻挡，再也无法遏制，它挣摆了旧，再也不愿承认旧的优点，再也不愿使用旧的长处。因此，如果一个天才，一位杰出的人想要重新复活古代的东西，想把他的同时代人带回到早已无人问津的领域，并通过赏心悦目的映照让他们接受那些与他们风马牛不相及的东西，那就会遇到很大的困难。相反，一个艺术家如若总是在探究他同时代的人喜欢什么，他们追求什么，他们喜欢什么样的真理，他们看重什么样的错误，那他做起来就会觉得轻而易举。不过，这样一来，他本人也就成了一个现代人，他从小就了解这些状态的秘密，并且受制于这些状态，他的信念与世纪的信念相吻合。这样，他就可以任其才能自由发挥；毫无疑问，绝大多数读者将被他吸引过来。

我们德国人是通过基督教的宗教思想由最初是从古人，随后又从法国人那里获得的教育开始转向浪漫的，同时阴郁的北

① 佛罗伦萨的克罗斯卡科学院于一六一二年编辑出版了一部词典，以纯洁意大利语。

方的英雄传说又促进和加强了这一转折。因为,“浪漫”这种思维方式是在这样的基础上建立和扩展起来的,因而现在几乎没有一位作家、画家和雕塑家不沉醉于宗教的感情,不把精力花在这些对象上。

现在意大利的文学史和艺术史也正在经历着这样一个过程。约翰·托尔蒂[①] 是浪漫派的实践家,他出名是因为他对基督受难史的诗意描写,还有他写的关于诗的三韵句。曼佐尼[②],即尚未付印的悲剧《卡马尼奥拉伯爵》的作者,也是由于写了《圣歌》而名声大振。在理论方面,人们寄希望于维斯康蒂[③],他写过一篇论三一律的对话,写过一篇论“诗意”这个词的意义的文章,并发表了许多在读者中还没有流传开来的关于写作手法的看法。人们赞扬这位年轻人,因为他机智聪明,目光敏锐,思想清楚,他对古代和现代都有深入研究。他曾钻研过康德哲学发展的不同阶段,因此他学过德语,掌握了柯尼希斯贝格这位智者使用语言的方式。同时,他也研究过德国的其他哲学家以及杰出的作家。人们希望,他能平息这场争论,澄清那些每时每刻都造成新的混乱的误解。

一种奇特的现象促使我们必须对此进行考察。蒙蒂[④],也就是《阿里斯托登姆》和《卡尤斯·格拉古斯》的作者,《伊利亚特》的译者,站在古典派一边,进行激烈的斗争。可是,他的朋友和崇拜者却站在浪漫派一边,认为他的最优秀的作品是浪漫的,并具体地指出这些作品的名称。对此,这位受人尊敬的人感到极

---

① 约翰·托尔蒂,不详。

② 曼佐尼(1785—1873),意大利诗人、小说家。他的名作是《约婚夫妇》(1825—1827)。

③ 维斯康蒂,不详。

④ 蒙蒂(1754—1828),意大利新古典派诗人。

为不快和愤慨，他不能承认对他的这种错误的赞扬。

不过，这个矛盾也不难解决，只要我们想到下述情况：每个从小就受到希腊人和罗马人教育的人，都不会否认自己有某种古代的传统，相反他随时都会带着感谢的心情承认，他得益于那些早已离开人世的老师，虽然他不由自主地把他那经过培养而发展起来的才能用于研究活着的现在，而且他也不知道，他虽从古代开始，但结局是现代。

同样，我们德国人也不能否认我们从《圣经》那里获得的教育。《圣经》是一些重要文献的汇编，它直到现在还有活生生的影响，虽然它像任何一种古代文献一样，离我们是那么遥远，对我们是那么陌生。我们所以感到它离我们近一些，是因为它影响了我们的信仰和最高的道德准则，而其他的文献则只是引导我们的趣味和做人的普通道理。

意大利的理论家在什么情况下会平心静气地取得一致意见，时间将会给予回答。目前，还看不出有和解的可能。所以如此，因为无可否认，在浪漫派的本质中也有某些并不是每个人都能马上明白的隐晦曲折的东西，甚至也许还有一些人无法为它辩护的失着。因此，有大量这样的人，他们把一切阴暗的，幼稚可笑的，混乱的，不可理解的都称为浪漫的。在德国，不也有人把自然哲学这个最珍贵的称呼肆无忌惮地贬低成骂人的和侮辱性的诨名吗？

我们所以注视在意大利发生的这些事情，是因为这样我们就如同有了一面镜子，从中可以比以往只在我们自己的圈子里观察自己更容易认识我们过去和现在所做的事情。因此我们想观察一下，在米兰一些有教养的、受人喜欢的有头脑有思想的人，为了通过文明的，得体的手腕使各派彼此接近，并把它们引导到真正的立脚点上来，还会做些什么。他们宣布要办一份杂

志，名称叫做《调解》①，他们的纲领招人反感，人们感到受了侮辱；读者按照他们喜欢的方式对双方的看法都进行嘲弄，因而不可能有任何真正的参与。

不过，无论如何，浪漫派短期内在意大利必然也会受到大多数人的拥护，因为他们干预生活，把每个人都当作他们自己的同时代人，把每个人都变成愉快的一份子。在这里，一种误解会帮他们的忙。这种误解就是，人们把一切与祖国、乡土有关的东西都算作是浪漫的。所以产生这样的误解，是因为浪漫的总是面向生活，面向习俗和宗教，而在这些方面母语和乡土观念必然是最富有生命力的和最富有宗教色彩的。比如说，当着有人开始用意大利文，而不是像以往那样，用拉丁文撰写碑文，目的是为了让大家都能看懂，人们就以为，这也是浪漫派的功劳。由此可见，浪漫这个名称含盖了现时存在的一切以及对此刻有活生生影响的一切。这同样也向我们提供了一个例子，一个词经过反复使用可以具有一种完全相反的意思，因为真正浪漫的东西并不比希腊的和罗马的东西更接近于我们的习俗。

上面那篇文章是好几个月前根据我个人得到的消息写成的②。自那以来，除了已经提到的《调解》以外，我们还收到了其他一些文献；由于我们总希望能给读者提供一些有用的和令人愉快的东西，因而我们忠实地，认真地研究过这些文献。这中间，是不是有别人向读者介绍过这方面的情况，我们不得而知；不过，我们相信，只要我们做一些普遍的考察，我们就能完成我们的义务。

---

① 《调解》，意大利浪漫派的机关刊物。

② 这篇文章第一部分，即由此以上的部分，是一八一八年十月七日到二十日间写成的；第二部分，即由此以下的部分是一八一九年四月二十日到二十一日写成的。

任何一种理论，不管以什么形式出现，都得有个基底，这个基底就是人们想尽可能梳理清楚的存在于经验中的某种东西。谁要想对从亚里斯多德一直到康德这些非凡的人为什么要花那么多的心血多少有所了解，他就必须首先知道，是什么使他们感到麻烦。

因此，尽管我们诚心诚意地，认真仔细地阅读来自米兰的那些新发表的文章，我们还是不明白，为什么要写这些文章，是什么引起了这场争论，是什么使人对这场争论感兴趣，是什么使它能一直持续下去？至少，除了我们在上面那篇文章中已经说过的那些话以外，不知道还有什么要说的。要想获得充足的消息，看来也许得在当地住一段时间。

不久以前，这座宏伟的城市还可以被看作是意大利的首都，还可以带着几分惬意回忆“伟大的时代”，而现在却拥有了我们这些德国人根本无法想象的各种各样的活生生的艺术产品，根本不用再去回忆那些精美的绘画和建筑作品。为了使他们对这些艺术作品的判断有根有据，米兰像法国人一样——不过比法国人更自由，——把他们的艺术活动分成不同的门类。悲剧、喜剧、歌剧、芭蕾舞，甚至还有装璜和服装，都是独立的行业，虽然彼此相关。观众以及理论家(只要他有机会发表意见)都承认，这些行业中的每一种都在一定的范围中有自己特有的权利和范围。我们看到，同一个东西，按照这种意见该禁止，按照另一种意见可以允许；按照这种意见该限制，按照另一种意见可以任其自由发展。但是，所有这些看法和判断都是以直接观照为基础，都是通过个别引发的；因此，不论是年老的还是年轻的，不论是知之较多的还是知之较少的，都在坦诚地或带着偏见地，来回反复热烈地谈论人所共知的日常的多种多样的现象。由此可见，真正参与判断的只能是关注现时的人，至多也只能是一同享受

的人，甚至当代的外国人都不可能参与判断，因为那样的话他们就得步入一个他们无法解释的境地，他们的看法很难与以过去为基础的瞬间相契合。

不过，曼佐尼的《圣歌》是另一种情况。如果说，人们由于对时代的各种事件看法不一而分为两派，那么宗教和诗在它们那严肃的、更深层的基础上把整个世界统一起来。曼佐尼的那些诗使我们感到惊奇，虽然并不觉得奇特。

我们高兴地承认，曼佐尼先生有真正的诗才，那些材料和关系我们都很熟悉，但他如何吸收和处理它们，却使我们感到新颖，很具个人特色。

这是四首颂歌，篇幅不超过三十三页，顺序如下：《复活》，基督教的基本事件，真正的福音；《马利亚其名》，天主教就是通过这个名字使一切传统和教义显得光彩夺目；《诞生》，这是人类一切希望的曙光；《基督受难》，这是所有在尘世受苦受难的人的黑夜，仁慈的上帝为了拯救我们而暂时落入这一境地。

这四首诗各有各的表现方式，各有各的基调，它们的音律也各不相同。这四首诗充满诗意，读了让人心旷神怡，其乐融融，它们中都贯穿一种质朴的思想。不过，它们真正的杰出之处，是大胆的思想，大胆的比喻，大胆的过渡，它们吸引我们不断地进一步了解它们。作者本人是以基督徒的身份出现的，但并不是宗教狂；他信奉罗马天主教，但并不盲目崇拜；他有热情，但并不严酷。不过，一个诗人如若完全没有改变他人信仰的冲动，他就不该表现自己。正是这种冲动驱使他以一种优雅的方式面向以色列的孩子们，并和颜悦色地责备他们：马利亚本是他们那种部族的后裔，可唯独他们不肯向这位全世界都俯首听命的女主表示敬重。

这几首诗证明，一个对象不管处理过多少次，一种语言不论

使用了多少世纪，只要有一种生机勃勃的精神去把握它们，使用它们，它们就会再度充满朝气和新意。

范大灿 译

印度文学以及中国文学

如果我们不同时也想到印度文学，那我们就真是不可思议。印度文学所以令人赞叹，是因为它一方面不同于最深奥的哲学，另一方面又不同于最奇特的宗教；通过与这二者的斗争，它获得最卓越的本色；它也从这二者之中吸收营养，但以使自己能具有内在的深度和外在的尊严为限。

我们首先要提到的是《沙恭达罗》，几十年来我们为它倾倒。女性的纯洁、无辜的顺从、男子的健忘、母亲的隔离、父母由于儿子而和解以及最自然的状态，这一切在这部作品中都通过诗化而得到升华，升腾成就像云彩在天地之间飘浮那样的奇观，由诸神和神之子演出了一场极为平常的自然大观。

《牧童歌》也是这样。就是在这部作品中，也是只有当诸神以半神半人成为情节的主体，才表现出最外在的东西。

尊敬的翻译家① 只给我们西方人译了该书的前半部分，它表现了一个半神半人女人的极度嫉妒，她被她的情人遗弃或者以为被遗弃。这幅画面描绘得非常详细，连最细微的东西也没遗漏，正是这种详尽深深地吸引了我们。据说，下半部是要表现神的回心转意，女恋人的无限喜悦，两个情人的尽情享受，而且用以表现这些的方式很可能是这样一种方式，它将有助于补偿

① 指英国东方学家琼斯(1746—1794)，他把《沙恭达罗》和《牧童歌》翻译成英文。

前半部由于感情过于奔放而造成的缺陷。如果能读到这后半部，那我们的心情将会是什么样子啊！

无与伦比的琼斯非常了解他的西方岛国的居民，因而像在其他场合一样，在这里也保持了欧洲人的克制。不过，他也做了一些大胆的提示，结果当他的译本又译成德文时，其中有一位译者认为有必要剔除这些提示。

再其次，我们也不能不想起最近才介绍过来的《云使》。像前面两部作品一样，这首诗包含的也是纯粹的人的关系。一位药叉由印度的北部被放逐到印度的南部。当凝聚在一起并不断变化着的云团，以不可阻挡之势由半岛的南端向北方的山区涌来，并孕育着降雨时，药叉托付这种宏伟的大气流动的现象，向留在家里的妻子问好，安慰她不要着急，他被流放只是很短的时间；此外，他还托付云彩沿途看望一下他的朋友们居住的城市和乡村，并向它们祝福。这样，人们就对把他同他的情人分割开来的空间有了个概念，同时也使人们看到这些地方的景色是多么丰富多采。

所有这些诗，我们都是通过翻译才知道的。翻译或多或少总会偏离原作，因而我们只能了解个大概，而无法知道原作的独到之处。当然，区别是很大的，科泽加腾教授直接从梵文翻译过来的那些诗行就最清楚不过地表明了这一点，为此我对科泽加腾教授表示感谢。

如果我们不同时也想到新近才介绍过来的中国戏剧①，那我们就无法从遥远的东方回到故土。一位年迈的男人，行将就木，但没有男性继承人。这个剧本就是写这位老人的真实的感

① 指武汉远写的《散家财天赐老生儿》，该剧一八一七年译成英文，一八一八年又译成德文。

情，而且写得真切感人，因它突出地表现了这样一个情节，这位老人本应参加按照当地的习俗而举行的祭祖的隆重仪式，但他却让他的那个并不情愿而且漠不经心的亲属去操办。

这是一幅极为独特的家庭画卷，它不是通过特殊，而是通过已经升华的一般而创作出来的。它很像伊夫兰的《老鳏夫》，只不过在这位德国人的作品中，一切都来自情绪或者是由家庭的和市民的环境而造成的烦恼！而在那位中国人的作品中，除了这些同样的母题以外，起作用的还有一切由宗教和警方规定的仪式。这些仪式虽然也给那些处在顺境的一家之主会带来好处，但却使我们老实的老人难堪不已，绝望之极。一直到最后，由于出现了虽然早已悄悄地在准备着的，但确系突如其来的转折，才使整个事情获得令人高兴的结局。

范大灿 译

1

卡尔德隆的《空气的女儿》*

的确，假使说，在舞台上应以高尚的手法来表现人所干的种种蠢事的过程，那获此殊荣的大概就只能是我们所说的这个剧本了。

虽然我们常被一部艺术作品的种种优点所陶醉，以致我们认为并申明，那些我们直接感受到的卓越之处就是最好不过的；不过，这样也并没有什么害处，因为因此我们会深情地更进一步考察这一结果，阐述该作品的功绩，以便我们的判断有理有据。因此，我毫不犹豫地承认，我始终认为《空气的女儿》表现了卡尔德隆的伟大才华，我对他的高尚精神和明晰知性表示敬仰。不过，这里人们也不能不承认，这个剧本的对象比他的其他剧本的对象更为优越，因为故事的内容完全属于纯粹是人的东西，它所包含的超自然的东西都是绝对必要的，因此人身上的不同凡响的，几乎异常的东西更容易展现和运动。只有开头和结尾是奇特的，其余的一切都是自然而然地进行的。

我们对这个剧本的评说，同样也适用于我们这位作家的所有剧本。他绝不进行本来意义上的模仿自然，相反，他完全是根据戏剧的特点，甚至是根据舞台的特点进行创作。我们所说的

---

* 卡尔德隆·德·拉·巴尔卡（1600—1681），西班牙戏剧家、诗人。《空气的女儿》是公认的宫廷剧代表作，写巴比伦王后觊觎王权，藏匿儿子，自扮王子继位，引起骚乱，走向毁灭。

幻觉，特别是那种让人感动不已的幻觉，在他的剧本中连踪影也找不到。计划一目了然；场景的更迭都是必然的，而且是以芭蕾舞的舞步进行的，它给人以艺术享受，并表明这是我们最新的喜歌剧所采用的技巧；内在的动机都是一样的，就是说，各种义务之间的斗争，各种激情，各种条件，都是来自不同性格的对立，来自特定的种种关系。

主要情节的发展步伐宏大，富有诗意，而其间的各个中间场景的运动却像跳小步舞似的，出场的人物个个轻盈可爱。所有这些中间场景都是雄辩的，辩证的，诡辩的。人类的所有类型都应有尽有，最后甚至连丑角也不缺少。一旦出现了错觉并且受人欢迎，丑角的那种水平一般的知性立即就会将它拆穿，如果不是预先就将它拆穿的话。

尽管有一些疑问，人们还得承认，人的状态，人的感情，人的事件，不能以它们原本的自然状态直接搬上舞台；对它们必须进行加工、配制、升华。卡尔德隆的剧作就是这种情况。作者站在超文化的门槛，揭示出人类的精髓。

莎士比亚就不同了，他呈献给我们的是长在枝干上的丰满的，成熟的葡萄。我们可以随意地一粒一粒享用，我们可以榨取液汁，当作葡萄汁，当作经过发酵的葡萄酒，来细细品尝或者咂咂饮用。不论是作为什么，我们喝了都感到神清气爽。卡尔德隆的作品正好相反，它不给观众留任何选择和实现自己意愿的余地；我们接受的是经过提炼的、甚至是经过净化的，并配有香料，加了糖，因而烈度有所缓解的酒精。我们要么将它当作美味可口的兴奋剂原封不动地喝下去，要么就拒绝它。

但是，我们为什么把《空气的女儿》抬得那么高，这在前面已经提到了，那就是，它从它的优越的对象中得到好处。因为，令人遗憾的是，在卡尔德隆的许多剧作中，思想高尚、感觉敏锐的

大丈夫都不得不沉溺于忧郁的妄想，给艺术理性加上一种非知性。这样，我们就同作家本人处于令人厌烦的矛盾之中，因为材料受到损害，而处理却令人心醉神迷，如《虔诚地凝视十字架》，《科帕卡巴那的奥罗拉》大概就是这种情况。

利用这一机会，我们要公开说明我们早已常常悄悄地说出的观点：必须注意到，莎士比亚享有最大的生活优势，他出生在一个新教家庭，受的是新教教育。他处处都是作为人出现，他对人的东西完全熟悉；他没有任何妄想和迷信，只是拿它们来游戏；他使用尘世以外的东西，是用以服务于他从事的工作；他召唤悲剧性的幽灵，搞恶作剧的小鬼，是为了实现他的目的。为了这个目的，最后一切都要经过净化，而作家并没有因为必须神化荒诞而感到为难。这是已经意识到自己具有理性的人可能遇到的最富有悲剧性的情况。

现在，我们回头再来讨论《空气的女儿》，并且要补充说：我们虽然不了解当地的情况，不懂得那里的语言，但我们却能具体看到一种如此陌生的状态；我们虽然没有进行暂时的历史研究，却能轻而易举地窥视到一种外来的文学，并根据一个例子就能活生生地想象出某一时代的趣味，某一民族的思想和精神。我们所以能做到这些，应当感谢谁呢？当然是毕生辛勤努力，为了我们付出全部才华的翻译家。这一次，我们要衷心感谢格里斯博士先生。他奉献给我们一份价值无限的礼品，对这份礼品我们用不着进行任何比较，因为它通过它的清澈马上把我们吸引，它通过它的优雅将我们征服，它通过它的所有局部都彼此一致而使我们相信，这不可能也不应该不是这样。

这样的长处只有年纪大的人才会完全赏识，因为他们喜欢舒舒服服享受已经准确地表现出的东西，年轻人就不同了，他们在追求，在工作，在前进，因而他们并不是在任何情况下都会承

认他希望自己能达到的东西是一种功绩。

因此，向翻译家祝福，他们把他们的全部精力集中到一点上，他们只在唯一的方向上运动，从而使我们能有多姿多彩的享受。

范大灿 译

论绘画题材

（遗著中的残篇，标题为爱克曼所定）

本来我对许多事情已是漠不关心，近来我却常常因为看到造型艺术家把天才与勤奋用在蹩脚的，费力不讨好的题材上而忧心忡忡。因此，我按捺不住自己，想时不时地给他们一些有益的提示。

一幅细腻而简单的画应该表现那个充满青春活力、纯洁而成熟的少女迪丝蓓贴着断垣侧耳聆听的场景①。谁要是懂得表现一个含苞欲放的怀春少女从窃窃私语中听知幽会地点时的举止、表情，就值得大加称赞。

但如果现在谈到至圣，那么我得提及基督行走海上，营救溺水彼得的场面②，因为在整本福音书里没有比这更崇高，更富表达力的题材。救助者的神性和人性从来没有如此统一地呈现在感官面前，而基督教的整体意义从来没有如此简练地表述过。超自然的事物以超自然而又自然的方式去救助自然的事物，并因此使船夫和渔民亲眼目睹圣子与他们同在。这一题材很少有人画过。当今的艺术家尤其庆幸，因为拉斐尔没有用过这一题材。和他争高低跟找法努埃尔搏斗一样地危险。

黄燎宇 译

---

① 指奥维德的《变形记》中皮拉穆斯和迪丝蓓的恋爱故事。中世纪后的欧洲绘画常常表现这一故事，但采用的不是歌德所指的场面。

② 德国画家隆格（1777—1810）曾在致歌德的信中谈到自己打算创作这一画面。

谈谈克奈贝尔翻译的卢克莱修的作品*

一位久经考验的朋友经过多年的劳动终于完成了一项事业，我非常希望它能受到人们的欢迎，因为多年以来我就为这一孜孜不倦的努力提供帮助和支持。每个人研究卢克莱修作品都会感到有很多困难，这使我也望而却步。所以，一位通晓这一份古代文化遗产的朋友所进行的研究就对自己的理解大有好处。因为，这同样要求人们能置身于公元前七十到八十年的世界中心罗马，能设身处地地想象出那里市民、战争、宗教、审美的状况。谁要是不了解真正伟大作家的时代，谁也就不会了解这位作家本人。

可以这样说，卢克莱修所处的而且他自己也参与建造的那个时代，是罗马文学达到最高水平的时代。过去的那种粗俗和野蛮已经淡化，对世界更为广泛的审视，对自己身边以及周围的重要人物的更为深入的窥视，把罗马的教养带到了一个令人惊叹的高度，在那里力量以及严肃能与优美相溶合，鲜明有力的表述能与讨人喜欢相溶合。这样继续发展下去，就形成了奥古斯都时代，更为文明的习俗试图消除统治者和被统治者之间的巨

---

* 克奈贝尔多年来致力于翻译拉丁诗人、哲学家卢克莱修（约前99—约前55）的作品，歌德一直关注他的工作。克奈贝尔的译本一八二一年正式出版，歌德的评论发表于一八二二年。

大差距，表现罗马人可以达到的善和美的完美和程度。在随之而来的时代中，就再也不能想象会有一种调和。专制制度将演说家从市场赶到学校，把诗人赶回到他自己的内心世界。如果我把卢克莱修当作开端，把佩尔西乌斯[1] 当作结尾，那我是在思想中遵循这一发展的过程。佩尔西乌斯的那些神秘莫测的格言包含着刻骨铭心的愤慨，他用阴郁的六步抑扬格诗体表达了他的绝望。

卢克莱修的活动余地就比这大多了。当然，他也受到时代风暴的困扰，这使他失去了惬意的宁静，他远离了世界舞台，见不到尊贵的朋友，只能通过表达最高的追求聊以自慰。但是，那些困扰对他来说到底从何而来呢？自从罗马城建成以来，政治家，战争中的英雄，按照需要从迷信中取得了最大的好处。但是，假使说，人们以为通过鸟飞和内脏的形状就可以从善意的诸神那里得到忠告，假使说，上天好像对信男信女很为关怀，那么另一方面，这些信男信女并没有因此就能免遭地狱的恐怖。而且因为可怕的力量总是比那些能消除惧怕的柔和力量更强大，因而阴间的浓烟就把奥林帕斯山的天空弄得阴云密布；另外，冥府的蛇发女妖把所有纯洁而又宁静的神仔都清除干净，它们的美好住所被剥夺，被拖到罗马的奴隶制之下。

这样，那些情感脆弱的人就越来越竭力要转移开那些令人望而生畏的标记，恭顺地接受一切以躲避恐惧。但是，当着死后的生活好像比尘世的不幸生活显得越来越值得追求时，惧怕和不安反而增加了，因为谁能担保，死后的生活不会是同样难过，甚至比尘世的生活更难过呢？这样，很大一部分人就在恐惧与希望之间摇摆，随后不久就对基督教表示热烈欢迎，把千年帝国

---

[1] 佩尔西乌斯(34—62)，罗马尼禄时期斯多葛派诗人。

看作最值得追求的状态。

相反，像卢克莱修这样精神坚强的人，他们虽然也有准备放弃的气质，但却没有准备屈服的气质，他们在拒绝希望的同时，也试图摆脱恐惧。不过，这样一来，他们就不能忍受来自外部的攻击，尽管他们懂得与自己本身达到统一。

一个人如若总得不断地听说他自己早已克服了的东西，那一定会感到不快，这种不快可以从不耐烦上升为愤怒。因此，卢克莱修对那些死后还不想消逝的人的愤怒责骂就非常厉害。不过，我觉得，这种激烈的痛骂总有点可笑，这使我不禁想起一位战地指挥官，在战役最关键的时刻，也就是当他的部队不再迎着不可避免的死亡继续前进的时候，他气急败坏地喊道："你们这些狗东西，难道还想永生吗！"① 所以，非凡与可笑是十分相近的。

关于这部作品就讲这么一些，它值得大家关注，特别是它一定会引起现在的人的兴趣。

现在，人们在许多方面不应该有卢克莱修那样的想法，甚至纵使人们想有那样的想法也不可能有。但是，人们应当知道，公元前六十到八十年曾经有过什么样的想法。作为基督教历史的序幕，这一文献是很值得重视的。

我冒昧地又谈到这一如此重要的对象，是因为我有过表述卢克莱修各种特性的愿望②，也就是他作为人和罗马人，作为自然哲学家和作家的特性。这一成功翻译的及时出现，就为实现我的这一原有的打算提供了方便；甚至只是因为有了这一翻译，

---

① 这是普鲁士国王腓特烈二世(1712—1786)于一七五九年在库纳多尔夫战役中说的一句话。

② 歌德曾打算撰写卢克莱修专论，克奈贝尔的译本出版后他曾争取克奈贝尔同他合作，但未实现。

我的打算才有实现的可能。我看到，说这一翻译恰如行云流水是完全恰当的，我们读起来清楚明白，即使是谈到最深奥的问题也是如此。这一翻译优雅精美，它吸引我们深入到最深层的秘密，它不经改写就进行了评论，它使古代的令人存疑的原作获得了新生。一一依次证明所有这些，将是很麻烦的。

范大灿 译

“德国的吉尔·布拉斯”

——为萨克斯著的《图林根的约翰·克利斯托夫·萨克斯的生活、漫游和命运》写的前言

我们早已宣布过，有一部手稿是一位从小就颠沛流离的人记的日记，现在这部手稿以《德国的吉尔·布拉斯》为题印成了书。我们想介绍此书，因而为了不致引起不切实际的希望，必须马上写个前言，特别要声明，法国的《吉尔·布拉斯》① 是艺术作品，而德国的则是一部自然作品，在这个意义上它们之间有天壤之别。

只是按照内容，这两者之间可以做点比较。德国的吉尔·布拉斯的人品本来也是好的；像所有下等人一样，他从小就养成顺应环境的习惯，他的过错是可以宽恕的。谁要是仰仗别人，靠别人为生，谁对待事情就不能超过别人所希望的范围。因此，我们的主人公什么都能容忍，甚至阴谋诡计，拉皮条也能容忍。但是，我们的主人公并不能完全抛弃他那守法市民的天禀，因而每当他想严格按照道德规范尽职尽责地行动时，他就会使自己的境遇恶化。这一切都是根据具体情况完全自然地发生的，而不是以一种高明的反讽教训我们，因而对那些虽非重要的但对人

① 指法国作家勒萨日（1668—1747）的流浪汉小说，写一个随遇而安的年轻仆人追随不同主人的经历。

来说却是意义重要的事件的生动有趣的、从容不迫的讲述就很吸引人。不过，就是主人公不断扩展的外在生活也值得注意，因为走南闯北以及颠沛流离的人常常成了某些最近世界事件的见证人。

类似的书籍在图书馆和读者协会是很抢手的，就是这本书也很值得借阅。人们可以把它称为仆人和手工业学徒的“圣经”，因为所有下等阶层的人在其中都能找到他们自己命运的反映。就是中等阶层在其中也能找到教人勤俭持家的市民精神。尤其是妇女对那些享有特权的年轻流浪者的善意帮助更值得赞扬，这种善意帮助在不同的国家有不同的特点。在德国北部和尼德兰，流浪汉如能记起海上飘泊的那些男子汉们是大有好处的；如果我们进一步到德国南部去寻找类似的善意，最后我们就会遇到一位法国女人向我们微笑。我们的这位冒险家征战[1]失败以后，回到家乡，给一个流亡者当了仆人。主人们由富变穷，就解雇他们的用人，而这些用人为了不致饿死，就只好掠夺。我们的这位主人公在一家法国农家的院子里偷了一只母鸡。他刚一偷，就被这家的男主人捉住，并大喊大叫带到屋里。女主人平静地看待这件事，并说：“放了他吧，这个可怜的德国仆人也想尝尝法国母鸡的味道。”

甚至上等阶层的人读了这本书也不会不受到启迪，尤其是特别引起他们注意的地方；他们会想，如果他们的仆人也写类似的自白，那会是什么样子。因此，我们承认，我们读了这本有一定厚度的书会产生恭顺的思想，因为人们相信，最终会有一个符合道德的世界制度。这种社会制度拥有各种手段和途径，使一个从根本上是善良的，有能力的，有进取心的，甚至是生性好动

① 指欧洲各国为反对法国大革命而对法国进行的战争。

的人在这个地球上有事可做，并且使他接受考验，获得营养，维护自身，最后通过教化使其平静下来，作为补偿得到一个不显眼的休息的地方。

在这个意义上，可以把这些书称为教谕性的读物，这与长篇小说，有道德意义的短篇小说、中篇小说以及其他类似的作品正好相反。作为有道德意义的艺术现象，这些小说具有内在的一贯性，尽管我们阅读它们要通过许许多多的途径，但这种内在一贯性是非常明显的，它本身是一个完整的整体。

忠实地记录下来的一个人的生活，并不是一个整体。光辉灿烂的开端之后是大胆的前进，这中间就会出现事故，人只得休养生息；然后，他再开始适合于他的旧的活动，也许是在更高的基础上；最后，他不是过早地消亡，就是逐渐地消失，所有打成的结一个也没有解开。

一部小说，不管篇幅大小，谁也不能说它是无事大惊小怪，因为就是《伊利亚特》也不能说是无事大惊小怪；既然如此，对一个人的生活就更不应该采取鄙视的态度，因为很显然，在生活中重要的是生活本身，而不是生活的结果；因此，如果我们在一个最微不足道的人的简单生活中发现，有一只更高的手神不知鬼不觉地进行干预，并帮助这个前景一团漆黑、悲观沮丧、暂时毫无希望的人迈步走向平坦大道，那我们也应当对他表示尊敬。

举两个例子。一个是哥达的鞋匠约翰·卡斯帕尔·施托依贝，他讲述了他自己惶恐不安的迷路经历①；一个是凯罗涅亚城的有智慧有学问的人普卢塔，他把最伟大的英雄介绍出来。前

---

① 约翰·卡斯帕尔·施托依贝曾把他的经历写成两部游记：《约翰·卡斯帕尔·施托依贝的漫游和命运》(1791)和《关于巴纳特的通信》(1793)。

者讲述的是自己的事，后者讲述的是具有世界史意义的事，他们俩并没有什么锦囊妙计，只不过他们都承认有一种掌管一切的，至高无上的，深不可测的东西存在。

我们希望，我们的读者读完我们奉献给他们的这本书之后不要太不满意，而且我们还想推荐给他们另一本书。这本书就是《约阿希姆·内特尔贝克的生活经历》，是作者自己讲述自己的经历。这本书的主人公在一个更加不固定的地域颠沛流离，从事更为有意义的活动。他出生在靠海边的柯尔贝格，当他还是孩子时，就像鸭子似的，投身危险的领域。这样，就使我们有机会再次进行上面已经提到的那些考察，在某些方面甚至可以来回进行考察。因此，我们既用不着通过叙述，也用不着通过判断，来引导读者，我们只要说这么一点就够了：大陆的居民也不可不读这本书，这样他们如若也遇上各种各样的意外事故，就会想到水手们每日每时都面对的无边的痛苦。

如果说，上面所说的这本书使我们置身于刚刚过去的、但却已经几乎无影无踪的状态，那么另一本书则使我们倒退了几个世纪，因而同样应给予高度评价。至少我们得承认，从来还没有一本书，像西里西亚的骑士汉斯·封·施魏尼希自述的那些事件（比兴编，第一卷 1820 年，布莱施劳）[1] 那样，使我们看到十六世纪下半叶的德国是什么样子。

多亏这位对德国古代非常尊重的著名编者，我们才得以知道古代的器具、武器、餐具、印章和雕塑的一些情况。看到这些东西，我们会感到，制作和使用这些东西的那个时代是个什么样子。但是，这位编者吸引读者的办法还远不止于此，更为吸引人的，是他把二百年前住在德国的最奇特的人直接带到读者面前。

---

① 汉斯·封·施魏尼希写的自传，由古斯塔夫·高特利布·比兴编辑出版。

自从《葛兹·封·伯利欣根》[1] 和《舍尔特林·封·布尔腾巴赫》[2]以来，时代已经发生了惊人的变化，我们发现，十六世纪的德国处在另外一种但又是令人生厌的混乱之中。的确，我们提到的那本书（我们希望看到它的续集[3]）肯定会使每个德国人感兴趣，甚至可能使每个德国人表示惊讶，因为就是一个正直的贵族对诸侯统治者当中最古怪的统治者[4] 的不可改变的忠诚也会赢得人们的赞同和关心。

由于有了上面这些论述，就用不着再作一般的考察了。历史引导我们的思想，小说引导我们的感情，两者供我们享用的都是已经做好了的饭菜。相反，记述只提供素材，它要求我们自己加工素材，要求我们自己去从事并不是我们总需要从事的活动，要求我们自己自由地审视，要求我们具有并不是每个人都具有的安排已经获得的东西的能力。因此，有一部法文书，叫《蒙台涅游记》，虽然作者的名字很出名而且很受欢迎，但它出版后在法国还是不受欢迎。而且这是非常自然的，因为素材和意蕴互不相关，总是一前一后，没有一种精神可以把精华从中提炼出来。

一个法国人也不情愿地发现，这本书不受欢迎，并就此发表如下看法："但是，把这本《游记》印出来，做得还是很对的，因为其中也有一些与道德，艺术和政治有关的精彩段落，同时也有能清楚地看出作者的思想和性格的段落。在书中也会发现那样一些事情，人们通常喜欢由像蒙台涅这样一位当时的人，一位目击

---

① 《葛兹·封·伯利兴根》于一七三一年出版。

② 《舍尔特林·封·布尔腾巴赫》于一七七七到一七八二年出版。

③ 比兴编的汉斯·封·施魏尼希的自传的第一卷一八二〇年出版，第二卷一八二三年出版。歌德这篇文章写于一八二二年。

④ 指亨利十一。

者来讲述。路上一个个需要花钱的地方，有助于判断我们这个时代金钱价值的关系。”

这样一个人，在他的日常生活中，也许比他写作时更值得注意。不管怎么说，这是一个活着的人在解释作家。一五八〇年蒙台涅骑马旅行，出发时带着相当可观的随从。虽然他对医生和药品的不信任，甚至可以说仇恨是根深蒂固的，但他却相信矿泉水的效力，他造访矿泉，饮用矿泉水。喝矿泉水，进行运动，可以减轻由结石引起的疼痛，因而他每时每刻都让我们知道，他是如何摆脱尿砂，以及其他毛病的困扰。他从法国出发，经过洛林，一直到瑞士的巴登，再从那里到了德国，到了奥格斯堡和慕尼黑，又经提罗尔和意大利，最后到达罗马。

要想了解在这种情况下，一个耿直的、文雅的、感情细腻的、善于自我观察的、好奇的、带有一种虚荣心的法国贵族在外国是如何表现的，再也没有比这本书更合适的了。

倘若一个精明能干的，了解情况的德国作家能把这部作品当作自己的作品，突出重要的，去掉平庸和重复的，同时又懂得把当时历史的特殊之处巧妙地插进去并同这些记载结合起来，那就会成为一本使人开心的和有用的读物。

为了读者更能看到所推荐的这本书的重要，最后再提两点。

蒙台涅是对罗马教廷和国王忠贞不二的骑士，他在巴黎血腥婚礼① 后第八年开始旅行，试图在德国既同旧教的也同新教的教士和教师的背离正统信仰和正统看法的问题进行认真自由的交谈，在交谈中他知道如何使用他本来就驾轻就熟的拉丁文。

虽然他带有某些根深蒂固的偏见和习惯，但他还是能自由地，公正地考察异域风情，懂得如何评价它们，认为德国的各种

---

① 指一五七二年八月二十四日在巴黎发生的圣巴托罗缪惨案。

机构，尤其是建筑，家用器具，服务和饭菜，还有公共秩序和清洁卫生，均优于法国的生活方式。为了推荐这样一本书，再也用不着说别的了。

现在我们再回过头来看看我们当代的人，并注意到，与我们的自然散文作家紧紧相陪而行的还有自然诗人，他们有资格成为德国文学中的一个特殊方面，因为这一日益扩展的现象值得所有人重视，并使所有人感到鼓舞。

一般来说，我们的自然诗人天生就有韵律方面的才能，而很少有做诗的才能；必须承认，他们具有忠实地把握离他们最接近的各种环境的能力，他们懂得如何轻松而又准确地描绘广为流行的各种性格、习惯、习俗；他们的作品，像所有原始诗作一样，具有反对教诲、反对说教，反对劝善的倾向。现在我们就举一位属于这个类型的诗人，他就是已经谢世的狄特里希·盖奥尔格·巴布斯特(1741 年生于施魏林)。他小的时候就已显露出诗才，一有机会就用高地德语写点小诗，他懂得通过他的音乐才能博得人的欢心，争取施主和朋友。很早就成了孤儿，因而甚至在上大学期间也不得不利用他的音乐才能维持生活。他是一个经过考验的正派人，他得到了他现在的罗斯托克市同乡的尊敬和爱戴。但由于收入微薄，养活不了自己和家人，他又开始写诗，用由此而获得的收入来维持他的市民生活。他有时用高地德语，有时用低地德语，歌唱节日庆典，或引人注目的事件。一七八九年他出版了一个集子。题为《有趣的，但又是真实的笑话》，共三部，尔后他用两种德语写了一些短小的即兴诗，歌唱那些罗斯托克市民感兴趣的，引人注目的事件。他得到了一个收入较好的职位，但在职不长，就于一八〇〇年四月二十一日逝世，所有认识和喜爱他的人都为之悲痛和哭泣。

通过朋友的馈赠，我们有一本他死后出版的集子《低地德语

诗精选》(罗斯托克,1812年),其中包括许多极为优美的长诗或短诗,所有这些诗都具有我们前面提到的这类作品的优点。令人高兴的是,一个人虽然深受市民习气的束缚,但他通过天才的考察超越了它,他让我们看到,那些我们通常当作市侩气、繁文缛节、愚蠢滞呆加以唾弃的东西也有它们的自然的,优雅的必然性,并教导我们要容忍、赞赏、喜爱这些狭隘的状态。

因此,最后要说的就是,我们期待着有一个人能有类似的才能,当然要更高一等。我们听说,柯尼茨堡的奥古斯特·哈根,即《奥尔弗里德和莉萨娜》的作者,写了很多专门描写家乡特有风光的小诗。至少说,我们会感到无比高兴,假使一个真正有文学创作才能的人能去描述特殊,能把人们觉得是平凡和日常的东西中的所有独特之处活龙活现地显现出来,在前面提到的英雄诗当中就有许多这方面的最好的例子。总之,我们希望,波罗的海地区能为现实的创作和表述方式提供强劲有力的养分。

一八二二年四月八日于魏玛

范大灿 译

弗里德里希·吕克特的《东方的玫瑰》*

人们注意到，在德国偶尔也会冒出某些文学时期，它们由某种机因引起，有伦理和审美的根基，持续一段时间，以各种方式重复同一种素材。人们常常责骂这样一个过程，而我倒觉得它很有必要并应当欢迎。我们可以听到——因为我们这里将要谈到的主要是歌体诗——一种贯穿从赫尔蒂① 到恩斯特·舒尔策② 的作品的略带忧伤的声调。从克罗卜施托克③ 开始，高昂的德国赫尔曼精神④ 为我们提供了虽然为数不多但却雄伟壮

---

* 弗里德里希·吕克特(1788—1866)，德国诗人。《东方的玫瑰》(1822)收入他根据波斯诗人哈菲兹的作品改写的诗歌。

① 赫尔蒂(1748—1776)，德国狂飙突进时期诗人，属于格廷根林苑派。

② 舒尔策(1787—1817)，德国诗人，诗集《着魔玫瑰》是他的代表作。

③ 克罗卜施托克(1724—1803)，德国启蒙运动时期作家，他对古代日耳曼人的历史有浓厚兴趣，并试图恢复古日耳曼精神。他利用古日耳曼英雄赫尔曼的事迹创作剧本，并以古日耳曼歌体诗的形式写诗。他的这种追求和创作特别对狂飙突进时期的格廷根林苑派作家有很大影响，他们把他奉为偶像。

④ 公元九年原为罗马人服务的日耳曼将领阿米尼乌斯倒戈，率领日耳曼人打败了罗马军队，从而使从莱茵河到易北河之间日耳曼人的居住区没有被罗马人占领。十八世纪以来，德国人的民族意识增强，许多作家把阿米尼乌斯(约前16—公元21)看作日耳曼民族英雄，并把他的名字写成德文的赫尔曼，而不是拉丁文的阿米尼乌斯。从伊丽亚斯·施莱格尔开始，特别是从克罗卜施托克以来，德国作家一再把赫尔曼打败罗马人的事迹当作创作的题材。

丽的曲调;在战争和胜利的时刻,几百种声响响彻云霄,表达了德国青年和老年的感情,他们并不急于要用歌声来为他们的行动和思想陪唱。但是,在和平中,哪怕它只有几小时,人们却想在轻松愉快的交往中感到自己是个无忧无虑的人,因而外来的微风就不会不受欢迎。它就像东风一样,使我们头脑清醒,精神焕发,同时还让我们享受到灿烂的阳光,蔚蓝的天空。不少人为我的《合集》① 谱曲,我从中获得不少欢乐。任何一个有享受能力的人,如能听到蔡特尔② 和埃贝魏因③ 谱写的歌曲的精彩演唱,就像有歌唱才能的埃贝魏因夫人那样的演唱,那情绪定会因此处于最佳状态。

因此,我可以向所有的音乐家推荐吕克特的上面提到的那些歌体诗。他们如若及时打开这本小书,玫瑰,水仙以及其他等等的香气定会迎面扑来,就是在令人头晕目眩的眼睛中,在让人恋恋不舍的发鬈中,在危险的小坑中,也有某些值得向往的东西,老老少少都喜欢在这样一些危险中磨练和取乐。

普拉滕④ 的加泽拉体诗虽然并不是为歌唱而写的,但是我们还是要提到它们,因为它们感情健康,思想丰富,完全是东方式的考虑非常周全的诗。

范大灿 译

---

① 即诗集《西东合集》。

② 蔡特尔(1758—1832),德国音乐家,致力于声乐教育,歌德晚年与他来往很多,他的最多诗由他谱曲。

③ 埃贝魏因(1786—1817),德国音乐家,魏玛乐师。

④ 普拉滕(1796—1835),德国诗人,他的诗集《加泽拉体诗》于一八二一年出版。

德国的建筑艺术*

那种在古代就被意大利人和西班牙人称作德国式的，可我们最近才这么称呼它的建筑艺术一定有很大的魅力。几个世纪以来，它被应用在大大小小的建筑物上，这在欧洲的大部分地区可以见到；成千上万的艺术家，工匠从事这种艺术；它极大地促进了基督教文化，影响着人们的精神与感官：它必定蕴含着伟大的内涵，蕴含着深刻的感觉和思想，它必定隐藏并显示出具有不可抵挡的魅力的比例关系。

一个法国人① 的话值得注意。这人自己的建筑方式与上述这种备受赞誉的建筑艺术恰恰相反，他的时代对后者作了极其不利的评价；尽管如此，他说了下面一段话：

"一件艺术品之所以使我们感到满足，是因为我们观察到规则和尺寸；我们感到的愉悦纯粹受比例制约。如果缺乏恰当的比例，那么，不管人们添加多少外部装饰，它所缺乏的内在地具有的美和讨人喜欢之处也是无法代替的；可以说，如果人们通过投入大量的劳动和材料来加强外部装饰，那么，作品的丑陋会变得愈加令人讨厌，令人难以忍受。

依此类推，我可以说，从尺寸和比例关系所产生的美绝对不

---

* 歌德在一七七三年写过同名文章，这一篇作为前一篇的再版前言写于一八二三年。对于二者的关系，文中有所论述。

① 指下文中所述法国建筑师弗朗索瓦·布隆代尔(1705—1774)。

需要昂贵的材料和外部装饰以赢得众人的赞美；这种美熠熠生辉，清晰可感，尽管有纷繁杂乱的材料和处理，它仍然楚楚可见。这样我们便满怀喜悦地欣赏几组哥特式建筑，它们的美看似产生于整体与部分以及部分与部分之间的对称和比例并且引人瞩目，尽管它们也被丑陋的装饰覆盖着。但最令人信服的是，一旦仔细研究这些建筑，到处都会发现在那些按优秀的建筑艺术建成，并使我们大饱眼福的建筑物上所见到的同样比例。”（弗朗索瓦·布隆代尔：《建筑学教程》第五部第五章第十六、十七节）

我们在此还可以回忆一下青年时代。那时，斯特拉斯堡大教堂令我们如此着迷，以致我们情不自禁地表达出自己的喜悦。我们在无意识当中见识到这位法国建筑大师经过精密测量和研究之后承认和推断的东西；当然并不是每个人都必须对那些使他惊喜的印象作出解释。

如果说这些建筑物在过去仅仅像一些古老的传说一样孑然矗立，没有对公众产生特别的印象，那么找出原因并不困难。相比之下，在唤醒了公众的感觉的近代，它们的影响又是何其之大！男女老少是如此地心醉神迷，他们不仅仅是通过反复地欣赏，测量，临摹来愉悦自身，而且还把这种风格应用到正在建造的，马上投入使用的建筑物上，他们为自己宛若置身于祖先的环境而心满意足。

既然已唤起人们对往日作品的兴趣，那么我们就应该感谢那些使我们能够真正地，就是说历史地去感受和认识价值和尊严的人。对此我还得谈几句。既然我跟这些重要的对象有更为亲近的内在联系，我义不容辞地要阐述几句。

离开斯特拉斯堡以后，我再没有见过这类重要而辉煌的作品。印象消失了，我几乎想不起当初产生一见钟情的狂热时的状态；在意大利期间，那种感觉也没有复苏，何况米兰大教堂经

现代化改建之后已使人看不出其原有的特征。多少年来，我跟这种艺术风格即便没有疏远的话，也是久违了。

一八一〇年我通过好友的介绍，跟布瓦西埃兄弟建立了比较密切的关系。他们给我看了他们努力工作的辉煌成果；这些精心绘制的科隆大教堂的草图——一些是平面图，一些是不同角度的侧面图——使我见识了一座即便经过严格的评判也在这类建筑艺术中首屈一指的建筑。我又捡起了以前的研究，通过友人互访，通过欣赏那个时代产生的铜版画，素描，油画来丰富自己，所以我发现自己在那种氛围中又变得如鱼得水。

光从事物的性质看，尤其是鉴于我的年龄和地位，对我来说这件事情的历史内容必然会变得最为重要。对此，朋友们的丰富收藏给予我极大的帮助。

幸亏默勒先生这位素养甚高、眼光敏锐的艺术家也对这些东西产生了热情，并以最佳方式参与此事。一幅刚发现的科隆大教堂的原始草图赋予这事一个全新的视角；大教堂的石印复制品十分重要，因为那幅有两个塔尖的画面由此通过线条的连接以及填涂加重而呈现在世人眼前；而最受历史爱好者欢迎的莫过于这位杰出人物的一桩举动：他把许多古代和近代的临摹图纸摆在我们面前，让我们看到并且轻松地认识到我们所观赏的这种建筑艺术的产生，鼎盛以及衰落的过程。既然第一部著作已经完整地呈现在我们面前，而描述单个建筑作品的第二部的头几章已被我们拜读，那么他的工作就更受欢迎。

但愿公众支持这位有眼光并且实干的人士的事业；因为如果我们应该为自己或是后代理出一个完整的概念的话，研究这些我们不得不利用的东西就成为刻不容缓的事情。

我们同样祝愿布瓦西埃兄弟的重要作品引起人们的兴趣和关注，我们先前已经一般性地介绍过他们的首批成果。

我怀着由衷的兴趣看到公众正在享受我十三年以来一直在享受的好处:十三年来我一直是布瓦西埃兄弟那艰辛而持久工作的见证人。在此期间,我不时地从他们手里得到与此相关的新绘的草图,旧图纸以及铜版画。特别重要的是那些在最杰出的铜版雕刻家手下即将完成的版画临摹草图。

最近参与此事使我又沉湎于早年的爱好当中,这是一件大好事,但最大的好事是我有幸在国务大臣封·施泰因的陪同下对科隆的短暂访问。

我不想否认我在目睹科隆大教堂时产生了不可名状的兴奋。如果说一座了不起的废墟具有某种令人起敬的气派,如果说我们从中预感到,看到一部令人起敬的人类创作与一个强大安宁却又蔑视一切的时代之间的冲突,那么映入我们眼帘的便是一部巨大的,未完成的作品;每当人类敢于做点超凡的事情的时候,这种未完成的作品就使我们想起人类的不足。

老实讲,这座教堂的内部给我们留下了深刻而又不和谐的印象;只有当我们走近圣坛,当那业已完成的部分以其和谐的风格呈现在眼前时,我们才惊喜交加,感到一种颤栗的兴奋,我们感到不啻是一种渴望得到了满足。

在那之前我一直在看平面图,也常常和朋友们讨论,既然这方面已打下了基础,我就可以在实地追索原始设计意图的痕迹。侧面图的草图和正面的横截面图纸也或多或少地帮助我在脑海里形成了整体画面;可是,未完成的部分还是太关键,我们无法勾勒出教堂顶部的形象。

不过,眼下布瓦西埃兄弟的工作已接近尾声,图纸和解释都将展示给爱好者们,远方的真诚的艺术爱好者也有机会让自己相信这一建筑艺术所达到的巅峰。这样,当他有机会漫游到那个奇特的地方时,他就不再局限于个人的感受,混乱的先入之见

或是相反地马上产生反感，他将作为一个知情者，一个洞悉了内部秘密的人来仔细观赏眼前的建筑并在脑子里补充那所缺的部分。我至少希望自己在经过五十年的探索之后，有幸借助这些聪明，勤奋，孜孜不倦的爱国青年的努力获得了一种清晰的见解。

在重新研究德国十二世纪建筑艺术的过程中，我常常想起自己早年对斯特拉斯堡大教堂的依恋，并为一七七三年在新鲜的狂热情绪中写出那篇论文感到喜悦，因为这篇东西过后读起来也并不让我脸红；这些都是情理之中的事：我当时感觉到整个建筑的内在比例，从整体看出那个别的装饰是如何产生的，并且在经过长期地，反复地观察后发现其中一座修得够高的塔尖其实并没有完成。这些都和朋友们以及我本人最新的看法相吻合。如果说那篇文章有些地方写得闪烁其辞的话，那是可以原谅的，因为我在表述一些本来无法表述的东西。

我们以后还会谈及这个题目。在搁笔之前我得感谢那些做了大量准备工作的人物，尤其是默勒先生和布勋先生。前者对现有的铜版画作出了解释，后者努力把我们领进了古老的德国建筑艺术历史的殿堂。苏尔皮茨·布瓦西埃为后者的著作配上了铜版画插图并作了详尽的解释，我觉得这在目前情况下对读者有所裨益。

但愿我那篇常常为人提及的早期文章能够尽早印刷出版，使人们可以直观地，清晰地看到萌芽的思想和成熟的思想的区别。

明霞昕 译

尤斯图斯·默泽尔*

我很高兴提到这位杰出的人，我虽然从来没有见过他，但通过他的著作，通过我同他女儿① 的通讯，他对我的成长有过很大影响。在那些通讯中，她的女儿介绍了她父亲对我的看法，这些看法入木三分，切中要害。默泽尔是个理智高强的人，是莱辛的同时代人，作为批判精神的代表当之无愧。不过，我所以提到他，是因为有这样一则消息：由默泽尔的遗稿整理而成的一部很有分量的《奥斯纳布吕克的历史》续集将于明年奉送给我们②。即使这只是一些断片，也值得保存，因为一个具有这样思想水平和性格修养的人的言论简直就如同金粒和金棒一样，与纯金块同价，比金币本身价值更高。

这里只谈谈这一高矗入云的思想中引我们深思的一点，并附上我们的与此相类似的看法和信念。

---

* 尤斯图斯·默泽尔(1720—1794)，德国政治家、历史学家。他对赫尔德以及歌德有过很大影响，歌德一再著文记述默泽尔对他的影响。歌德所以对默泽尔一直怀着敬意和好感，除了默泽尔著述中的观点引起他的共鸣以外，还因为默泽尔长期在奥斯纳布吕克从事政务和行政管理工作，这同歌德在魏玛从事的工作相似，因而在一定程度上歌德把他看作自己的榜样。

① 即燕妮·封·沃伊格茨(1752—1814)，她从一七七四年到一七八二年先后给歌德去过五封信，歌德也曾给她去过信。

② 《奥斯纳布吕克的历史》是默泽尔的主要著作之一，全书共分三卷，头两卷在他生前于一七六八年出版，第三卷在他死后于一八二四年出版。歌德这篇文章是一八二三年撰写的。

《论我们祖先的迷信》[1]:"关于我们祖先的迷信讲了很多很多,而且由此得出的某些结论对他们的精神力量造成很大的伤害,因此我不得不就此发表点看法,虽然这并不是为了证明他们并不迷信,但至少是为了表明他们应当得到原谅。我们的祖先有各种各样的所谓的迷信思想,但我认为,他们的意图无非是给某些真理打上一个记号(直到现在民间语言中还有它自己的名称:标记),以便人们能记住它们。这就如同给一块木头系上一根绳索,以防止它丢失,或者能更快地找到它。所以,假使一个孩子把刀背朝下放在桌上,或者放的位置很容易伤人,我们祖先就会对这个孩子说:天使要是在桌子上散步,它的脚就会受伤。他们这样说,并不是因为他们相信这一点,而是为了帮助孩子记住这一点。他们教导说,谁要是在生活中白白地乱撒食盐,谁将在进入天国的大门外等好几个钟头。他们这样说,是为了教训他们的孩子或他们的仆役,告诫他们不要犯常见的不注意小事的毛病,小事加在一起就成了大事。一个爱虚荣的姑娘,就是晚上走过一面镜子,也非要偷偷地照一照不可。这样,我们的祖先就会对她说:谁要是晚上还照镜子,魔鬼就从他的背后越过肩膀盯着他,以及其他类似的话,目的是为了表征出并让人铭记一种很好的教诲。总而言之,正如我们用动物故事来编对人进行教诲的寓言一样,我们的祖先是用鬼神故事来编这样的寓言,从而使一种真理能真正印在孩子们的脑海里。"

默泽尔把寓言分为宗教性的和政治性的,这很值得称道。后者是培养人的聪明机智,指明利弊;前者是对人进行道德教育,借助于宗教观念。在政治性的寓言中,列那狐的故事起着重

① 这是默泽尔的一篇文章,它的确切题目应是《为我们祖先的迷信辩护》。

大作用，这个狐狸懂得坚定地发挥它的长处，为达到目的无所顾忌。相反，在宗教性的寓言中，天使和魔鬼几乎是唯一现实的东西。

奥利金[①] 说，他同时代的人认为温泉是天使流的热泪。

迷信是生活的诗，这两者都是人凭自己的幻想虚构出来的。它们在现实的东西之间，在伸手可以触摸到的东西之间，总能感到某些极为罕见的关系，同情和反感来回反复起着支配作用。

诗总是要给自己加上各种枷锁，但它又总会很快就从这些枷锁中摆脱出来。相反，迷信却像魔绳一样，人们越是抗拒它，它就束得更紧。最光明的时代在它面前也并不保险，但是，如若它成为一个黑暗世纪的特征，带着阴郁思想的穷苦人就会追求不可能的东西，追求到阴间，到远方，到未来去发挥作用。这样，就形成了一个奇异的丰富的世界，它的周围笼罩着阴沉沉的迷雾。这样的迷雾成为整整几个世纪的重负，而且是越来越浓。想象力是在未经开发的感性之上孕育而成的，理性好像又回到产生它的神性的原地，知性感到绝望，因为它的权利无法贯彻。

迷信对于诗人并没有什么损害，因为他可以从他的幻想中多方受益，而他赋予这种幻想的只是一种心灵的有效性。

范大灿 译

① 奥利金（约185—约254），早期希腊基督教会最有影响的神学家、《圣经》学者。

德国的自然诗人

安东·菲尔恩施泰因现年三十七岁，从八岁起臂和腿就抽在一起，成为严重的残疾人。他的思想成长归功于他较早就开始阅读和研究优秀书籍。开始时他只读传奇小说，而且很长时期都是如此；后来德国优秀作家的作品取代了传奇小说，很晚以后他才开始读历史、地理方面的书籍以及他已有的知识能看得懂的科学方面的著作。他没有足够的钱财定期购买随着思想的发展而成为必读的书籍，因而他不可能根据需要选择读物，他读什么书常常是靠偶然和机遇。

大约四年前，法尔肯瑙成立了一个协会，菲尔恩施泰因也加入进去。按照规定，每个会员在十四天一次的聚会上都必须诵读一首诗或一篇小说，这一规定严格而又顺利地得到执行。这一活动激起了菲尔恩施泰因从事创作的冲动，而且必须承认，他在这些活动中不遗余力。

他靠他的微薄的财产和兄弟姐妹的支持过活，兄弟姐妹对他非常体贴关怀。他坐在轮椅上，由关心他的人推他到户外活动，他手里拿着一本书，常常沉思不语，他的诗大多是在这种情况下产生的。他同他的兄弟姐妹住在一起，孩子们的吵闹，他兄弟姐妹纺线织布发出的轰鸣声使他在家里无法集中思想。

他总是高高兴兴的，这种情绪最少受到影响；他喜欢同有教养的人在一起，他的品行无懈可击。

有一次，我步行走出法尔肯瑙，我发现他在一条小路上，蜷

缩在他的小车里；惨不忍睹，他简直像小鸮一样古怪，用一个适中的东西就能把他盖住。他热情地向我打招呼，提醒我注意他的痛苦，并表示他有足够的勇气。尽管我只是匆匆一瞥，但还是马上就能看到，他那即使正常人也应感到满意的大脑系统是如何在这遭到如此损伤的身体上形成的。

关于这样的天才我在另一个地方① 写道："一般来说，我们的自然诗人天生就有韵律方面的才能，而很少有做诗的才能；必须承认，他们具有忠实地把握他们最接近的各种环境的能力，他们懂得如何轻松而又准确地描绘广为流行的各种性格、习惯、习俗；他们的作品，像所有原始诗作一样，具有反对教诲，反对说教，反对劝善的倾向。"

至于我们的菲尔恩施泰因，除此之外还应补充说，他的所有的作品都非常优雅，从而使整体充满生气，处处都可以看到坦率的天性、享受和希望，以及对有限交往的喜悦；而最主要的是他的作品具有一种高尚的人的严肃，它近乎于纯洁的敬神精神。我早已相信，正是那些从平凡中崛起的天才，应当再回到平凡的日常中去，因而我觉得，再也没有什么比手工业之歌更值得追求，再没有什么比手工业之歌更能表达个性，尊重民族特性。

英国人从亨利八世和他的伟大继承者统治的时代起就有一种他们非常喜爱的织工之歌。我首先想到的，也是这位优秀人物应写织工之歌；可是，我又不愿让他立即就去回忆常常把他推到户外的纺线织布发出的轰鸣声，于是我就选择了使美丽的山谷变得生机勃勃和异常珍贵的那个对象。这就是瀑布，它把城市后面要走几小时的一排排山丘装点得姹紫嫣红，近处是一座一眼望不到边的花园，远处是广袤的灌木林。他如何解决这一

① 指《德国的吉尔·布拉斯》一文。

任务，他如何开始，如何一个接着一个记住所要做的一切，并且如何总要加进有道德意义的话语以及如何使这些藤蔓近似于葡萄藤，这些就用不着解释了。整个情景明亮欢快，天空清朗，阳光灿烂；每个人当场就会感受到这种情景，并且怀有极大的兴趣，特别是在真正从事劳动的时间内。我把这样的诗称为升腾的诗，它在地面飘荡，它不离开地面，但它轻轻地在地面上滑动。

范大灿 译

西班牙的叙事谣曲

我是通过《旅伴》杂志才知道这些作品的，该刊 1822 年 11 月号刊登了这些作品，内容均为幽默。当我发现那个听起来像外国人一样的名字竟是我以前的一位邻居[①] 时，他那准确成功的译文更使我兴奋不已。由于我现在也正在研究类似的对象，因而读了之后马上就产生了很多想法，现记述如下。

人们常说“民歌”(Volkslied)，但并不完全清楚，这样说到底指的是什么。人们通常的看法是，“民歌”是一首诗，它是由虽不是粗野的但确系没有受过教育的群众创作的。因为人的天性中也包含作诗的才能，因而这种才能处处都会显露出来，即使人的成长尚处于最低阶段也是如此。关于这一点谈论的已经够多了，这里就用不着细说了。

但是，我想把这个术语稍微改动一下，以表明改与不改有重大区别。我想把它改成：“民族的歌”(Lieder des Volks)[②]，也就是说，指那样一些歌，它们表征出一个民族——不管这个民族是哪个民族——的特点，并成功地表现出这个民族的基本的和主

---

① 指西班牙叙事谣曲的译者卡尔·弗里德里希·封·亚利格斯，笔名博雷加德·潘亭，从一八〇四年起住在魏玛，与歌德为邻。

② 在德文中，“民歌”(Volkslied)是由 das Volk 和 das Lied 这两个词组合而成，由德国十八世纪民歌收集和研究家赫尔德创造的。das Volk 一词有两个基本意思，一是“人民”，一是“民族”。赫尔德创造的 das Volkslied 一词中的 das Volk 取“人民”之义，歌德说的 Lieder des Volks 一词中的 das Volk 取“民族”之义。

要的特征，虽然它们无法表现出这个民族的全部性质。

请允许我按照德国的和北方的方式把话题扯得稍微远一点，并作如下说明：

一种观念一旦表现出来，不管以什么方式，总会引起忧虑、惧怕、狼狈、反感，这样人就会做出某种姿态以示反对。不过，除西班牙民族以外，再也没有一个民族能在普遍的和最平凡的生活中直接体现出观念来。正是西班牙民族为我们上面所说的“民族之歌”提供了最好的说明。

观念一旦出现在现象界，出现在生活中，出现在现实中，只要它的作用不是悲剧性的和严肃的，它就肯定会被认为是妄想；而且它自己也会迷失方向，失去自我，以致达到被认为是妄想的地步，因为它不懂得保持自己崇高的纯洁性。甚至观念借以显现的外壳，如若想要维持这种纯洁性，也会因此而毁灭。在这两种情况之间有成百上千种中间情况，这里我们就不去谈它们了，我们还是谈我们所谈的这一类。

既然观念作为妄想而出现，它就不再有任何价值。面对现实，妄想就会破灭，它引不起同情，只能令人发笑，因为它引起的喜剧关系正好符合令人厌恶的不怀好意的人的心愿。要想找个我们德国人在这方面的成功事件，我必须冥思苦想，而失败的事例则每个有见识的人都能列举出来。在这方面最成功的莫过于塞万提斯的《唐吉诃德》。至于在更高的意义上，还有什么不成功的地方，那就只能由西班牙人自己负责了。

我们现在读到的这些西班牙民族的叙事谣曲自然也是以相当的创作才能为前提的，但正是这些叙事谣曲介于两个因素之间，这两个因素就是崇高与平凡，这两者既力求统一，但又永远排斥，因而即使是在其中活动的那些人也总感到受挤压；而这种挤压并不总是悲剧性的，致命的，而是人们最终必然发笑，人们

希望这样一种幽默，只是为了歌唱这些或听别人歌唱这些。

刚刚写完上面这些看法之后不久，我又收到一期，从中我发现有真正像我所说的“幽默叙事谣曲”，而且数量比上一期还多。两期加在一起共有九篇作品符合上面谈到的那些原则，所有这九篇都是同类中的瑰宝。

只是，所刊载的作品都不仅限于此。为了简洁起见，我只想说，它们包括悲剧性的，喜剧性的以及居两者之间的。所有这些作品都显示出伟大，深刻的严肃和对生活的高屋建瓴的见解。悲剧性的作品已经近似于恐怖，它们催人泪下，但并不令人伤感；喜剧性作品使人开心，但并不放肆，它们把可笑推向荒诞，但并没有因而否定高尚的渊源。在这里，对生活高屋建瓴的见解是作为反讽出现的，这种反讽除了伟大之外也有嬉戏的成分，但就是最平凡的东西也没有显出平庸。介于悲剧性作品和喜剧性作品之间的中间作品是严肃的，它们发生在感情强烈，颇具危险的领域；但它们既不会被某种中间体，也不会——假使这一着不成功的话——被断念，修道院，坟墓所取代。所有这些都证明，这是一个过去和现在都有着丰富现实和充满生机的民族。

范大灿 译

曼特尼亚的《凯撒的凯旋》*

这位大师的基本艺术特征

在这个不同寻常的艺术家的作品中，尤其是在《凯撒的凯旋》这部我们想详细讨论的主要作品中，我们确信发现一种矛盾，而这个矛盾粗粗一看似乎还无法解决。

我们首先会看到，他在追求那种人们称之为风格的东西，在追求一种普遍的形式规范；因为即便有时他画的比例太长，形状太瘦削，但在那些人和动物身上，在所有的服装、武器以及五花八门的器械这类附属物上都可以看到某种强劲的，娴熟的，和谐的特征。在此我们得相信他对古希腊作过研究，我们得承认他洞悉了古代的秘密并且已沉湎其中。

在表现各式各样的人物和性格时，他成功地塑造出最鲜活，最富个性的自然性。他懂得如何丝毫不爽地描绘具有各种优点和不足的人，描绘他们如何去集市溜达，成群结队地四处闲逛，蜂拥而至。各种年龄，各种气质的人都表现出特色，这样，如果说我们先前察觉出那种最一般的思想追求，那么我们现在就会看到那最特殊，最自然，最寻常的东西呈现在眼前，它们与最深奥的思想内容并非杂然并陈，而是水乳交融。

---

* 安德烈·曼特尼亚（约 1431～1506），意大利北部第一位文艺复兴画家，《凯撒的凯旋》是由九幅油画构成的组画，是他的代表作之一。

生 平 大 事

只有从他的生平事迹才能解释这种似乎不太可能的成就。弗朗西斯科·斯夸尔乔内[1] ——当时的一位杰出的画家——在其众多的学生中看中年岁轻轻就已崭露头角的曼特尼亚。他不仅诚心实意地授课,给他打下关键性的基础,而且还把他收为义子,声明自己要和他一起创作,要为了他并且通过他创作。

可是,这位成长起来的幸运弟子结识了贝利尼一家[2]。这家人对他的艺术和人品是如此欣赏,以至他最终与雅各布的女儿、乔万尼和詹蒂莱的妹妹结为伉俪。这时,他从前那慈父般的导师的妒忌情绪变成了无边的仇恨,他从支持转为迫害,从赞誉转为诋毁。

但是,斯夸尔乔内属于那种在十五世纪就认识到希腊艺术的高度价值的艺术家。他本人尽力照这种精神创作并坚定不移地把他的学生朝此方向引导。他说,如果用自己的眼睛去大自然中寻求并且凭借自己的力量去记录美丽的,崇高的,壮观的事物,那将是愚蠢之举,因为我们伟大的希腊祖先早就征服了最高贵,最值得表现的东西,我们尽可从他们的熔炉中获取炼好的真金,否则我们会因为浪费一生光阴,费心费力地从自然的沙砾中淘出的可怜巴巴的收获而悔恨不已。

这个最富才华的弟子一直恪守这一思想,他的老师感到高兴,他自己也获得极大的荣誉。但是,在师徒关系破裂之后,那

---

① 弗朗西斯科·斯夸尔乔内(1397—约1468),意大利帕多瓦画派奠基人。

② 雅可布·贝利尼(1400—1470),意大利画家,曼特尼亚的岳父。他和他的两个儿子詹蒂莱(约1429—1507)和乔万尼(约1430—1516)引进佛罗伦萨早期文艺复兴风格,成为威尼斯画派奠基人。

位老师忘记了他的引导和追求，他的教育和指导。他毫无道理地谴责弟子根据他的建议和指示所创造的和正在创造的一切。他与俗众结成联盟，而后者总是把艺术家拉扯到自己的水平才能加以评判。他们要求真实和自然，以便他们有一个可以比较的尺度，但这不是那种存在于精神领域的高级尺度，而是比较寻常的外在尺度，它所衡量的是原件和复制品是否相似。这样曼特尼亚的艺术就行不通了。有人说，他不会创造生机勃勃的事物，他最优秀的作品被斥为僵硬的，呆板的，冷漠的，笨拙的。这位少壮之年的高贵的艺术家无比愤怒。他的感觉没错：只有从希腊人的角度观察，自然才变得更加自然，更容易为他的艺术知觉所理解。他觉得自己有能力表现自然并敢于去搏击一番。从此以后，他拿周围许多人的相貌来装饰他的画。他在他的朋友和恋人的脸上把纯熟的老年和美好的青春永恒化，给那些最高贵，最富尊严的人树立起一座令人愉快的纪念碑，同时他也不怕表现众所周知的丑人、怪物，甚至于前一种人的极端对立面：天生的畸形人。

在他的作品里，人们感到有两种因素不是分开的，而是交织在一起。思想的，崇高的成份存在于构思中，存在于整体的价值和尊严当中，这里显示出伟大的思想，意图，基础以及立足点。另一方面，自然也带着勃勃生机进入了作品。山涧知道如何顺着岩石缝隙流下而且来去匆匆，这里的情形也一样。研究古希腊赋予他形式感，自然界给他带来灵巧和盎然生气。

这个最伟大的天才得在两方面，而且是对立的两方面培养自己，为此他感到自身的教养中存在一种矛盾。由于他几乎没有能力去解决这个矛盾，去把对立的东西完全统一起来，所以，我们前面谈到曼特尼亚的作品给我们那种感觉或许是由一个没有彻底解决的矛盾引起的。如果一个成长的艺术家还不能清晰

地总结自己的意愿和能力却又肩负克服这种冒险的使命，那么，他此时所经历的便是最大的冲突。

这种双重生活构成了曼特尼亚作品的显著特征，也是一个诉说不尽的话题。这一特征在《凯撒的凯旋》这部作品中十分明显，他在这里施展出一个大天才的所有本事。

安德烈·安德烈亚尼[①] 在十六世纪末所做的一项工作使我们能够对此获得一个基本的概念，因为他以合适的尺寸在木刻板上把曼特尼亚的九幅画复制下来，从而广泛地传播了画的内容及其艺术享受。我们把画摆到面前，按照顺序逐一描写。

第 一 幅 画

最前面是长号、圆号、发布消息的战士以及双颊鼓鼓的号手。随后是蜂拥而至的士兵，高擎的旗杆上是各种军徽，战徽，幸运的标志。罗马的半身塑像在前，后面是赐予者朱诺，孔雀尤其显眼，还有捧着花篮和水果篮的少女，这些形象都在空中颠簸晃动，下面是飘拂的三角旗和战牌。其间还有一些蹿着火焰，冒着青烟的火炬盆，以祭祀天地，刺激感官。

其他战士由于无法继续前行，停了下来，挡住了后面的人潮。战士们两人一组地擎着高挺的，互相间隔的旗杆，上面可以看到挂着一些细长条状的画。这些分成一格一格的图画的作用在于向人们展示是什么事情引来这声势浩大的凯旋场面。

坚固的城池被军队包围，被大炮轰破，被占，被烧，被毁；被押的俘虏从失败走向死亡。这纯粹是一曲提示未来的交响乐，

---

① 安德烈·安德烈亚尼，（创作期约 1580—约 1625），意大利版画家，有复制《凯撒的凯旋》的木版画与油画。

是一部歌剧杰作的序曲。

第 二 幅 画

这里展现了这场绝对胜利的又一个极端的后果。那些离开了不再受到保护的神庙的诸神被带走了。朱庇特和朱诺的真人大小的塑像在双套马车上,单套马车上是库柏勒[1] 的巨大半身塑像;后面是一个较小的,可以手拿的神,由一个奴仆抱着。背景中全是垒得高高的战车架子,寺庙的模型,辉煌的建筑,还有包围城池的大炮,攻城槌,弩烟。但是再后面则堆积着花样繁多的各类兵器,它们并排或者重叠在一起,显示出画家的高雅严肃的品味。

第 三 幅 画

在这一部分才出现了人山人海的场面。我们看到朝气勃勃的青年人挑着各种宝物:凸肚的坛坛罐罐,里面堆满了钱币,这担子上还有花瓶和酒瓮。这些东西挑在肩上就已是沉甸甸的了,可是,他们每人格外还拿着一个器皿或是别的有价值的东西。这些队伍还进入了下一幅画。

第 四 幅 画

那些器皿各不相同,但其主要作用是装银币。现在,从这人海当中冒出几杆昂立的长号,上面飘垂着几根题字的带子:献给

---

① 库柏勒,佛律癸亚的女神,称为"大神母"。

凯旋归来的半神尤利乌斯·凯撒。还有披着装饰物的祭祀的牲口，纤秀的菊花和肥胖的牧师。

第五幅画

有四头象，前面那头可以看到全貌，另外三头随着透视的变化，其形象愈来愈依稀。大象头上是鲜花和盛满水果的篮子，呈花篮的形状。大象背上是烈焰熊熊的枝形灯台。相貌英俊的少年轻轻松松地爬上爬下，把香味浓郁的木柴放入火焰，其他的少年则牵着大象或是干点别的事情。

第六幅画

在这些庞然大物的笨重身躯后面是一派繁忙景象，最珍贵的东西，最好的战利品带过来了。搬运夫走的是另外一条路，他们跟在大象后头进入画面。他们搬运的是什么呢？也许是纯金，装在小器皿里的金币，小花瓶和小容器。跟在后面还有更值钱，更重要的战利品，那是战利品中的战利品，它概括了前面出现的一切。这是战败的国王及其英雄们的甲胄，一件战利品代表一个人物。搬运夫几乎吃不消肩上的担子，他们只能在地上拖着走或者干脆放一会儿，以便休息片刻之后再精神抖擞地挑担前行。由此我们可以看出那些战死的诸侯们多么强壮，多么骁勇。

第七幅画

但是没有人催这些搬运夫。跟在他们后面的是俘虏。除了

那自尊的神情，没有任何标志把他们与其他人相区别。德高望重的妇人和她们已成年的女儿走在前头。一个八到十岁的小女孩挨着母亲，对着观众走来。她漂亮而妩媚，就像在参加无比庄严的庆祝活动。杰出的、骁勇的男人跟在其后。他们身着长袍，神情严肃，显出不屈不挠，指引他们的是冥冥天意。在后面这支队伍中有一个男人十分引人瞩目。他身材匀称，衣着得体，带着愤懑的，近乎滑稽的表情朝后看，他的神态让人无法理解。我们暂且让他过去，因为他后面跟着一群很有魅力的女人。一个露出整个面部的，青春焕发的新娘——我们称她为新娘，因为她即便没有头戴花环也配得上这一称谓——站在后面，观众看不到她整个的人，因为一个拖着孩子的妇人遮住了她。那个女人右手抱着一个婴儿，左手牵着一个站着不走的男孩。他的脚扭伤了，哭着要母亲抱。一个年长的女人——也许是他的外祖母——弯下腰来安慰他，但无济于事。

我们特别要赞扬这个艺术家的是，画中没有一个战争英雄，没有一个军事首领作为俘虏出现。这些人已经不在了，人们扛着他们那空荡荡的甲胄过去。但是，那些真正的国家，那些古老的贵族世家，勤勉的议员们以及生活安闲，人丁兴旺的市民家庭却出现在凯旋队伍当中。艺术家无非是要说明，一些人被打死，另一些人得受罪。

把这张和下一张画结合起来看，我们就会明白为什么那个仪表堂堂的俘虏要愤怒地朝后看。天生畸形的小丑和弄臣尾随其后并嘲笑这些高贵而不幸的人。对于这位尊贵的人来说，这等事情还太新鲜，他无法心平气和地往前走；如果他不能斥骂那帮混蛋，就只有做鬼脸回敬。

第 八 幅 画

但是，另一件事情更加严重地伤害了这位高贵的人。后面还跟着一帮长相各异的乐师，一个自鸣得意，穿着长长的，近乎女人气的服装的美少年端着一把琴在弹唱，似乎还蹦蹦跳跳，扮鬼脸。这么一个人物对于凯旋场面来说是不可缺少的：他的任务就是作出怪诞的表情，唱滑稽歌曲，放肆地嘲笑俘虏。那些弄臣对他指指点点，好像还用些无聊的表情给他的歌词作注。对此，那个高贵的人大概十分恼火。

从少年身后那个人身上一眼可以看出，这不是真正高雅的音乐，因为这是一个身材瘦长，披着羊皮，戴着高帽子的风笛吹奏者。那些摇着手鼓的男孩似乎是在给这低俗的曲调火上添油。不过，几个扭头后盼的士兵和别的一些暗示提醒我们高潮即将来临。

第 九 幅 画

现在尤利乌斯·凯撒也出现了。他坐在一辆装饰过多、不乏用心和趣味的车上。一个英俊少年把一面写有“招之即来，来之即战，战之即胜”的旗帜交给他。场面显得如此拥挤，瞧着那些举着象征胜利的枝条，在马匹和车轮之间窜来窜去的光屁股孩子，真叫人提心吊胆。在现实中他们早就给辗成碎块了。这种拥挤场面让人看不懂、想不通，但却没有一张画能在这一点上超过它。

第十幅画

第十张画对我们最为重要，因为谁看过这九张画都会感到这支队伍还没有走完。我们不仅看到那辆车是倾斜的，而且看到一些被画框截断的人物。眼睛希望见到结尾，至少是几个尾随主角的，殿后的人物。

大师亲手创作的一幅版画能对我们有所帮助。这幅画精制而成，算是大师这类作品中的一幅杰作。一群男人过来了，有老有少，各有特色。这绝不可能是元老院。元老院会派一个代表团在合适的地点迎接凯旋队伍，而代表团到时也无非是转过身来先行几步，向聚集在门口的元老们引见凯旋者。

不过把这事留待古代研究者考证吧。我们尽可按自己的方式仔细观画，然后它会像每一幅杰作一样，自行向我们昭示其内涵。对此我们说，这是知识分子。他们向胜利的军人表示敬意，因为只有后者才能提供安全与帮助。曼特尼亚让劳动者在凯旋队伍中充当挑夫，信使，欢呼者，歌颂者以及四周的观众。知识分子乐意迎接凯旋者，因为他们又一次保卫了国家和文化。

若论人物形象之丰富，眼下描述的这幅画是我们知道的最珍贵的一幅。很明显，曼特尼亚在高明的帕多瓦画派那里研究过凯旋场面。

在第一群人前面是三个身穿带褶裥的长袍的中年男子。他们或者严肃，或者愉快，这两种表情都适合于学者和教师。在第二群人里有一个魁梧，有力，心宽体胖的老人十分突出，那浩大的凯旋人流也没能淹没他。他那没有胡子的下巴让人看到他肉乎乎的脖子，他的头发剪得很短。他把双手舒舒服服地搁在胸口和肚皮上，尽管前面有诸多显赫人物，他仍然十分显眼。除了

高特舍德①，我在活着的人里面还没见到一个可以跟他相比的。如果高特舍德遇到这种场合，穿上这身衣服，那他也会这么走路的：他俨然是一座教条的教育机构的支柱。他的同事们和他一样没有胡子和头发，即便有头发也没有胡子。最前面那个的表情更加严肃，更加忧伤，似乎是一个反衬角色。这样的教师一共有六个，他们所有的学问似乎都装在脑子里，精神里。相反，学生的特征好像在于他们的身体更为年轻，更加轻盈，他们手里还拿着线装书，以示他们乐意求学，不论是通过听讲还是读书。

在老年人和中年人之间还夹着一个八岁左右的男孩，象征着开始求学的几年，因为孩子在这段时间里喜欢合群，有兴趣参予活动。男孩身上挂着一个文具盒，表示他走上了教育之路，这个后生将为此吃点苦头。再也没有比构想这么个小人物更奇特，更优美自然的了。

老师们各走各的路，学生们彼此交谈。

结尾的还是——多么公正——军队。帝国的外在辉煌和内部安全完全由他们来保障。但曼特尼亚仅用了几个人物来满足这个很高的要求：一个扛着橄榄树枝的战士仰望天空，这使我们怀疑他究竟是为胜利感到高兴还是为战争的结束感到悲伤。与之相对的是一个已经衰老的老兵，他身负沉重的武器，他代表战争延续的时间。他再清楚不过地表示这种凯旋活动对他是一个负担，他只求今天晚上能在什么地方美美睡上一觉。

前面我们见到的大都是开阔的视野，而这张画的背景安排得很紧凑，这与人山人海的场面是吻合的。我们在右边见到一座宫殿，左边则是塔楼和墙壁。这是暗示我们近在眼前，说明凯旋活动结束了，整个的凯旋队伍都进了城并驻在里面。

---

① 高特舍德(1700—1766)，德国文学理论家、作家。

如果说前面几幅画的背景似乎在反驳我们的推测，因为那有许多自然风景，露天景色以及位于山丘上的寺庙，宫殿，甚至还有废墟，那么也可以假设这位艺术家当初想到了罗马四周的山丘以及上面的建筑和废墟，并且按照他当时所见到的样子表现出来。由于画中有一座宫殿，一座监狱，一座可能是作水渠用的桥，一座凯旋门，我们不得不推断这是一个城市。

不过我们得搁笔了，否则会有说不完的话。话说得再多也无法表述我们匆匆描述的这几幅画的价值。

黄燎宇 译

再论曼特尼亚的《凯撒的凯旋》

内容提要

1)画的产生,流传,状态

2)其他有关画的故事;英国查理一世的收藏

3)曼特尼亚表现凯旋场面的版画

4)瓦萨里的说明及其评论

5)一般性的观点以及对他那种从后面开始描述的错误方法的批判

6)纠正巴尔齐的解释

7)施韦尔特格布尔特的画

一

曼特尼亚生活在一四五一至一五一七年间。根据他显赫的施主,曼图亚的路德维希·贡札加公爵的建议,他在自己的盛产时期为圣塞巴斯蒂安修道院附近的宫殿创作了纪念凯撒凯旋的油画。他没有直接在墙上作画,没有把凯旋场面画成不可分割的整体,而是在九块可移动的画板上创作的,所以这几幅画也没有留在当地。查理一世作为伟大的艺术爱好者,拥有许多珍贵的收藏品并买下了曼图亚公爵的财产,所以这几幅画就随他到了伦敦并一直留在那里,虽然在他不幸去世之后这类财产大部

分通过拍卖流散到各地①。

现在这些画被奉若至宝地保存在汉普顿宫。九张画都是同样大小，为四方形，每一边都是九英尺长，全用水彩颜料在纸上画成，垫底的是亚麻布，情况跟那些用来美化这座宫殿的拉菲尔的纸板画一样。

这些画的色彩极其丰富，保存完好而且十分生动。我们看得出主色调的一切变化，混合，过渡：不同的浅红色和深红色跟猩红色形成对比，不缺深黄色和浅黄色，天蓝色，浅蓝色，褐色，黑色，白色，金黄色也能见到。

这些画保存较好，前面七幅尤其如此，后面两幅有点褪色，看来是受到时间的磨难或者说磨灭，但这也无关紧要。它们都装在镶金的画框里，挂在离地九英尺高的三面墙壁上面，每一面有三幅。东面的墙是靠窗的。它们由南向北，按顺序排列，和安德里亚斯·安德里亚尼编的顺序一样。

汉普顿宫的导游手册在第十九页上用寥寥数语提到这些画。那本题为《温莎城堡中的王室历史，圣詹姆斯宫》（佩恩著，三卷本，伦敦1819年版）的大部头著作也没有详细多少，它甚至根本没有提到宫内的绘画。

我们得感谢一个住在英国的德国朋友：诺埃顿博士②，因为他给我们作了更为详细的介绍。尽管远在他方，他却不遗余力，使我们在魏玛建立的友好关系得以保持并且十分密切。应我们的诚恳请求，他多次去汉普顿宫，我们就尺寸，背景，颜色，保存，挂放位置等方面所作的说明都是他仔细研究的果实。

---

① 一六四九年一月查理一世被克伦威尔政府处以绞刑，他的财产随即拍卖。

② 诺埃顿（1770—1826），德国艺术史家、语文学家。

二

由于国内缺乏人才，最早产生艺术爱好的英国人不得不去国外寻觅艺术家和艺术品。在亨利八世统治期间，霍尔拜因[①]经常在英国创作。伊丽莎白和雅可布一世执政时的情况还有待于研究。前途无量的王储亨利生于十七世纪初。他很有艺术感受力，弄到许多重要的收藏品。他还未满十八岁就已夭折。查理一世把哥哥的王冠和他的收藏品，艺术爱好一同继承下来。鲁本斯和范戴克[②] 应邀去从事艺术创作并以艺术家的身份协助收藏事务。

曼图亚公爵的收藏被买走了，其中也包括那九幅凯旋图。具体是哪一年的事还没弄清楚，但这肯定发生在 1625 年到 1642 年间，因为当时打内战，钱财吃紧，不允许国王拥有这类收藏品。

“国王遇刺后，他和王后以及王子的财产都被宣布为全民公有，并按一六四九年三月的议会决议公开拍卖，这包括所有的艺术品和绘画。但直到第二年六月议会才就前国王，王后以及王子个人财产的利用问题作出决定，借以有力地巩固它新近得到的公有财产。它颁布一项法令，责成将一切财产登记，估价，销售，留给国家使用那部分除外。为了防止各利益集团的流言蜚语，这事处理得十分谨慎，没有一个议员参与此事。这回估价和拍卖的有——天啦——连那些珍贵的绘画，古老的雕塑和半身

① 霍尔拜因(1497—1543)，德国十六世纪肖像画家和装饰艺术家。

② 荷兰画家鲁本斯于一六二九至一六三〇年间在伦敦从事外交活动。荷兰画家范戴克一六三二年移居英国，作查理一世的宫廷画家。

雕塑在内的整个收藏。这些都是前国王花费了无数的钱财和精力，从罗马和意大利各地弄来的。”

现在，一部分珍品正在为卢浮宫，埃斯库里亚尔宫① 以及其他外国王侯的宫殿增辉。一七五七年在伦敦专门为所有的珍品出版了一套目录，附有估计价格和出售价格。目录题为《查理一世的绘画，铜器，勋章，雕塑以及其他古玩收藏的目录和说明》。

书中第五页上写道：汉普顿宫的藏画，第 332 号，估价 4675 英镑 10 先令，其中有：第一，九幅尤利乌斯·凯撒的凯旋图。作者：安德烈·曼特尼亚，估价 1000 英镑；第二，希罗底② 画像，端着一个盛有施洗约翰头颅的盘子。作者：提香；估价 150 英镑。

剩下价值为 3525 英镑 10 先令的多数画都没单独例举。

由于这里提到查理一世曾拥有曼特尼亚的画，所以书中又详细说明了画的来历。以下这一段解释说：

“查理国王的博物馆是欧洲最有名的。他热爱艺术，懂得艺术，重视艺术。他运气不好，在臣仆中找不到绘画天才，于是他怀着可敬的爱好，从其他民族召来最高明的画家，以丰富和教育他的国家。他的钱不啻是用在活着的艺术家身上，因为除了别的一些作品外，他还买下了曼图亚公爵的著名收藏，这事发生在他用从他长兄，可爱的亨利王子那里继承的收藏奠定了基础之后。亨利王子不仅有令人起敬的人品，他对绘画也很有鉴赏力，还有一股奖掖艺术的高贵热情。

---

① 埃斯库里亚尔宫，在马德里，是著名的艺术博物馆。

② 希罗底（？—39 以后），希律·腓力之妻，后改嫁其异母兄弟、加利利分封王希律·安提帕（前 4—39 在位），施洗约翰（为耶稣施洗礼者）因此斥责她，她于希律生日时，唆使其女撒罗米要施洗约翰首级，希律遂杀之。

值得庆幸的是这些倍受赞誉的画留在了英国，当然那里还有别的一些画供我们欣赏。这事是否偶然，我们不想下结论：议会决议的附加条款规定可以保留对国家有用的东西，这就允许那些强暴，但绝不粗糙和无知的当权者把最优秀的作品保留在已被议员们享用的宫殿里。”

他怎么说都可以。这位作了上述解释的英国人继续写道：“这场如此践踏国王尊严的恶作剧导致国王那些无可挑剔的珍藏失散各地。欧洲各大博物馆都因为这些掠夺物而熠熠生辉。宫中现存那些为数不多的，七零八落的佳品也只是查理国王的辉煌画廊的一丁点残余物。据说荷兰人买了许多画并把其中一些转给了国王的儿子。但是，最优秀的作品却埋葬在黑暗之中，假如不是藏在埃斯库里亚尔宫地窖的话。”

三

曼特尼亚的版画风格独特，制作精湛（当然不能用最新的铜版艺术的标准来衡量）。据巴尔齐统计，他的版画连复制品在内，总共二十七幅。据诺埃顿说，有十七幅在英国，但凯旋图仅四幅。那是第五、六、七张，其中第六张是双的，但一个阴刻、一个阳刻，上有一根壁柱。

一个在世的英国行家坚信凯旋版画最多不过四幅，我们也认为曼特尼亚从来没有把九张画都制成铜版画。我们绝不相信斯特拉特在他那本版画艺术家辞典的第 2 卷，第 120 页上所作的阐述：“《尤利乌斯·凯撒的凯旋》是他照自己的油画制成的，作在九块中等大小，近乎正方形的铜板上面。我们很难见到这些铜版画的完整收藏，但安德里亚斯·曼特尼亚的确复制了这九张画。”

如果说巴尔迪努奇[1] 在他撰写的《版画艺术史》中说曼特尼亚是在罗马逗留期间把《尤利乌斯·凯撒的凯旋》制成版画的，那么这同样无法动摇我们的信念。我们倒是可以设想这位艺术家用版画——也许还有已经丢失或者不为人知的素描——给油画创作打下基础，回到曼图亚之后才鬼斧神功般地创作出来。

现在得谈谈我们从艺术内部找到的理由，据此我们才可以大胆地反驳上述的说法。由于运气好，再加上朋友帮忙，我们见到了曼特尼亚亲手制作的第五，第六幅（巴尔齐的编号是十二，十三）版画以及安德烈亚尼的版画。在具体阐述二者的区别之前，我们先指出一个基本现象：这些版画一种原创的特征。我们在此看到一个大师的宏伟构思。他很快就知道自己的目标，他在草图上就已按照主要构思创作了一切必要的内容并使之前后相续。当他必须考虑开始创作时，我们便可以观察和比较一些有趣的现象。原先那几幅显出十足的天真，纯朴，尽管内容很丰富，人物纤秀甚至飘逸潇洒，每一个都极富表现力。但另外几幅则是根据油画制作的，形象饱满，有力，有血有肉，人物丰满，转折和表达极富艺术性，有时稍嫌做作。大师既坚定又灵活，这十分令人惊讶。在他这里，一切相同却又不尽相同。思路是不变的，布局是相同的，他修改时既没有抱怨，也没有怀疑，他只是把握着一种不同的，可以实现更高目标的东西。

因此，原先那几幅画显出一种恬适的心境，因为它们是大师心灵自然流露的结果，他似乎还没有想到真正的艺术目的。我们比之为一个可爱的，恋家的，令所有小伙子倾慕的少女。在其他几幅正式创作的画中我们还可以见到同一个人，但她已经是一个成熟的，出嫁的少妇。如果说我们见过那个少女衣着朴素，

① 巴尔迪努奇(约 1624—1696)，意大利美术史家。

勤于家务，那么她现在却是衣饰华丽，反正恋爱中的男人都喜好把他的恋人打扮成这种样子。我们看到她进入了社会，出现在舞场和庆祝场面。我们在惊叹这位的同时又想念那一位。不过，如果纯真被奉献给了一个更高的目标，那么我们就不能再惦记它。

但愿每一个真正热爱艺术的人都能得到这种享受并且接受我们的观点。

诺埃顿博士在拿安德烈·安德烈亚尼的第七幅版画跟曼特尼亚的第三幅版画作了比较，后者是巴尔齐书中所没有的；他对此所说的一席话更是增强了我们的信念："如果说在另外两幅，即第五，六幅版画上出现了跟油画不同的东西，那么这种情况在第三幅版画上就更加显著。那些高贵的俘虏虽然还在，但那母亲，孩子，祖母在一起的可爱场面却见不着。这场面大概是艺术家后来添上去的。此外，版画中还有一扇窗户，有三个人从那里探头张望。在油画中这是一扇很宽的，装有栅栏的窗子，属于一座监狱。窗后站着几个可以视为俘虏的人。我们认为，这是对路过的凯旋队伍的一个恰当的暗示，而凯旋队伍中间也有些变动。"

照我们看来，这是一次艺术上的改进，我们确信这幅版画跟其他两幅一样，创作时间先于油画。

四

瓦萨里[①] 带着十分赞赏的口吻谈到这部作品。他写道："他在曼图亚的圣塞巴斯蒂安隐修院附近创作了《凯撒的凯旋》，献给曼图亚公爵，那位欣赏并奖掖安德里亚斯的艺术才能的路

① 瓦萨里(1511—1574)，意大利画家、建筑师、作家。

德维希·贡札加。这是他创作的最优秀的作品。人们在美妙的布局中见到了漂亮的彩车＊，亲属，缭绕的香烟，扑鼻的香味，供品，祭师，套上花篮用于献祭的公牛，俘虏，战士们夺到的战利品，整整齐齐的部队，大象，挂着再现战利品，胜利场面，城市和城堡的各类车辆。长矛和旗杆上也挂有图画，表现的是不计其数的战利品，还有一些头盔，铠甲，装饰品，衣物，五花八门的容器。我们在人群中还看到一个牵着男孩的女人。那孩子一边哭一边把脚上扎进的刺给妈妈看，其神态优美而自然＊＊。

"从这部作品我们可以看出他对透视艺术有了很好的认识。既然他是从视觉的高度看地面，他就让最前面那些脚整个地呈现在我们眼前，后面那些脚则用透视的，逐渐缩小的方式来表现。这样，根据视点法则，脚和腿越往后面就越是隐而不露了。

"他在描绘战利品，容器，器械，装饰物时采用了同样的法则。他只画出下面部分，上面部分则依据同样法则隐而不露了。删繁就简是他的拿手好戏。"

前面我们用一个符号＊暗示一个我们想弥补的缺陷。瓦萨里相信，那个站在凯旋彩车前面的青年是一个战士，他想用谩骂和诅咒来侮辱那浩浩荡荡的庆祝队伍中的胜利者。据说这是一种自古代流传下来的大胆习俗。但是，我们觉得对此必须作另外一种解释：站在车前面的那个青年举着一根作为队伍标志的旗杆，杆上有一个花环，上面写着"我到，我见，我战"①。这更是锦上添花。如果说凯撒的名字早就写在长号和木管乐器的飘带上面，写在大大小小的图画上面，使他成为庆祝活动的中心，那么，人们最终也宣传了他那速战速决的伟大功绩并让一个兴高采烈的崇拜者把那个花环高举在他面前。仔细一看，谁也不会

① 原文为拉丁语。

怀疑我们的解释。

我们用符号 * * 标明另外一种与瓦萨里相左的观点。由于在安德里亚尼的第七幅画上见不着瓦萨里非常欣赏的那个孩子扎脚的场面，我们就问在伦敦的诺埃顿先生，画上有没有这一细节。他带着这个和其他几个问题，欣然前往汉普顿宫。经过一番仔细研究，他写信告诉我们：

"在母亲的左侧是一个男孩(也许三岁)，他想让妈妈抱。他踮起右脚尖，右手抓着妈妈的衣服，妈妈则伸出左手抓住他的左臂，以便扶稳他。孩子的左脚离了地，好像是他身子上提造成的。我不会由此推断他脚上扎了刺，或是有别的什么伤，因为这画里没有任何有关的迹象，除非我的眼睛有问题。他的腿虽然僵硬地提了起来，跟一只受伤的脚倒是相配。但是，把这个解释为身子上提造成的结果又未尝不可？在我看来，孩子脸上毫无痛苦的表情。他用快活，高兴，尽管有些急切的目光望着母亲，母亲则以安详的目光看着他。这些似乎都可以推翻孩子受伤的假设。按理说他脚上应该有一点受伤的痕迹，比如流出一滴血。但这类细节根本见不着。如果说艺术家想给我们刻画这么一个场面却又搞得那么模糊，隐蔽，那么这是不可能的。为了避免先入之见，我找到一个专门带人参观汉普顿宫的房间和绘画并且干了好几年的工作人员，这是一个刻板的，无知无识的人。我问他是否注意到孩子受了伤或是看到一根刺。我的意思是想看看那画面会对平常的眼睛和平常的理智产生什么印象。'没有，'他回答道，'这可一点也看不出来，这是不可能的事。这孩子显得那么快活，那么高兴，我们不可能想象他竟带着伤。'母亲的双臂上都搭着一块红布或是披肩，她的左乳袒露着。

在孩子的身后和母亲的左侧站着一个老年妇女，她弯下腰，头戴一块红色纱巾。我把她看作孩子的外祖母，因为她如此关

切地照顾那孩子。她脸上没有同情的神色。如果外孙的脚扎伤，她肯定是一脸的同情。她右手好像拿着孩子头上戴的东西（一顶小礼帽或者小便帽），左手摸着孩子的头。”

五

如果我们以活跃的眼光审视瓦萨里向我们解释凯旋队伍那一段，那么我们马上就能看出他的评论方法的内在缺陷。它使我们的想象陷入混乱，我们几乎想不到那些细节是按照深思熟虑的秩序组织起来的。瓦萨里的方法根本就是错误的，因为他从后头开始评，首先让观赏者去注意凯旋彩车装饰得如何好看，所以他不可能给走在前面那些拥挤然而有所区别的人群有条不紊地排出顺序。他更多地是信手拈出一些耀眼的东西，因而出现了一团理不清的混乱。

他评画时以为别人都能见着那些画，但是我们并不因此斥责他。站在他的角度，谁也不会想到为那些没有见到的人，甚至为不再拥有这些画的后人再现画面。

可是，这正是古人的一种令人绝望的习惯。如果保萨尼阿斯[①] 意识到他的写作目的是通过语言来安慰，使我们不至于因为失去了伟大的艺术作品而过分悲痛，那么，他的叙述方式该是多么不一样啊！古人在他的时代对他同时代的人说话，他用不着说许多的话。我们有勇气对丢失的宝贵绘画获取更为清晰的认识，这得归功于菲洛斯特拉托斯[②] 用心良苦的修辞艺术。

---

① 保萨尼阿斯（143—176），古希腊旅行家，地理学家。所著《希腊述记》是古代遗迹的无价指南。

② 菲洛斯特拉托斯（约190—？），希腊作家，著有《画记》第一卷，第二卷为年轻的菲洛斯特拉托斯所作（约3世纪）。

六

巴尔齐在《版画家》第13卷第234页谈到安德烈·曼特尼亚的第十一号版画："罗马元老院迎接凯旋队伍。元老们走在右边，左边可以看到几个战士跟在他们后面，其中一个特别显眼。他左手执戟，右手提着一个巨大的盾牌。在背景的右边有一座房子，左边有一座圆形塔楼。这幅版画是曼特尼亚根据一张素描制成的。他本来想把这张素描用到凯旋图上面去，可他最终还是没有用上。"

从前面那篇谈曼特尼亚的文章可以看出我们是如何解释这张版画的。我们不想重复自己的观点，只想借此机会向已去世的巴尔齐表示应有的谢意。

如果说这个杰出的人使我们轻松地获取了最重要，最丰富的知识，那么从另外一个角度讲，我们又得把他看作开拓者，在阐述绘画主题方面或多或少地做出贡献。版刻艺术最大的一个贡献就在于它使我们熟悉了许多艺术家的思维方式，而如果它教会我们放弃颜色的话，那么这种发明便作出了精神贡献。

七

为了让我们和其他感兴趣的艺术爱好者得到完美的享受，我们已经请老练而高明的版刻家施韦尔特格布尔特创作扫尾的凯旋队伍，他完全采用安德里亚尼的版画尺寸和一种模仿木刻的轮廓和特征的素描风格，只是方向相反，现在凯旋队伍是朝左边行进。我们把这幅画直接放在凯撒的战车后面。这样，如果依次看过前面的十幅画，有眼光的行家和爱好者现在就会看到

最优美的场面,因为由三百多年前的一个非凡人物所构思的东西第一次展现在人们的眼前。

黄燎宇 译

纪念拜伦男爵

有人表示这样的愿望，希望能获得有关令人遗憾地过早谢世的拜伦男爵与冯·歌德先生之间关系的一些消息①。这里就简单地谈谈这个问题。

这位德国作家一直到暮年，都始终努力一丝不苟地，不折不扣地承认前人以及同时代人做出的功绩，他一直把这些功绩看作是自己成长的最可靠的手段。正因如此，在男爵第一次崭露头角之后不久②，他就注意到男爵的伟大才华，而且以后也始终不断地注视着男爵为取得那些巨大成就以及他为不间断地进行活动而走的每一步。

这里不难看出，对诗人功绩的一般承认，是与接踵而至的作品的增加和提高同步增长的。如果这位天才诗人，不是由于热情奔放的生活方式以及内心的不快，在一定程度上影响了人们认为他是一个才智横溢，宽广无边的伟人，影响了他的朋友愉快地享受他那高尚存在的话，那么就是生前对他的愉快接受也可以说已达到至高无上的地步。

不过，赞赏他的那位德国人并没有因此迷失方向，他始终不

① 拜伦一八二四年四月逝世，同年六月拜伦的朋友托马斯·梅得温请求歌德就他同拜伦的关系写点东西。歌德欣然答应，并于同年七月写成这篇文章，随即正式发表。

② 歌德从一八一六年开始就以极大的兴趣注视着拜伦的每一项活动，把他看作最伟大的奇才。

渝地关注着如此罕见的生活和创作所具有的一切奇异之处，特别是因为在过去的世纪中从未发现过类似的情况，而且我们也全然不具有预想这样一条生活轨道的基本要素，这些奇异之处就更加引人注目。

当然，这位英国人对德国人的种种努力也不是不知道，这一点在他诗中有明确无误的证明，而且他还通过旅游者加以证明过。

但是，随后不久，就又托人转来了为悲剧《撒丹纳巴勒斯》写的充满了尊敬之情的献词原稿，并亲切地询问，这一献词是否可以印在剧本前面①。

这位德国作家对自己本人以及对自己在晚年的成就一清二楚，他怀着感激和自谦的心情只能把这一献词的内容看作是一种不同凡响的、超尘拔俗的，为自己创造了各种对象的，永不枯竭的精神的外显。因此，就是稍后寄来的《撒丹纳巴勒斯》并没有这篇献词②，他也并没有感到不高兴，他只要能占有一本平版印刷的复印本作为最珍贵的纪念就感到心满意足了。

不过，高贵的男爵并没有放弃向这位同时代的，志同道合的德国人表示友情的打算，悲剧《维纳》的开头就冠有一座无价的纪念碑③。

根据以上这些，人们大概可以相信这位已经到了耄耋之年的德国诗人，当他完全不期而知这样一位如此令人敬仰的人竟怀有在这星球上实属罕见的真正的美意时，他同样也准备明确而有力地表明，他对他这位盖世无双的同时代人怀有多么崇高

---

① 歌德于一八二〇年著文评论拜伦诗剧《曼弗雷德》，拜伦为此兴奋不已，并把他的新作悲剧《撒丹纳巴勒斯》献给歌德。

② 《撒丹纳巴勒斯》一八二一年出版时没有给歌德的献词，第二版才收进去。

③ 悲剧《维纳》一八二三年出版，书的前头有给歌德的献词。

的敬意，他对他的关注之情多么深厚。但是，这一任务非常巨大，而且越是想完成它就显得越大。一个凡人，他的功绩竟然通过研究考察和语言文字也无法穷尽，那么还应当如何谈他呢？

后来，当一个年轻人——即施泰尔林先生，他平易近人，纯洁高尚——一八二三年春从热那亚直接来到魏玛，并递上那位尊敬的人亲笔写的一封简短介绍信时，当随后不久传言男爵准备将他那伟大的思想，多方的才能用于海上的崇高而又危险的事业时①，就再也不能迟疑了，赶紧写下了下面这首诗：

友好的话语一个接着一个
来自南方，给我们带来欢乐的时刻；
它号召我们，变成最高贵的人，
精神不受束缚，但脚步受到限制。

我应该如何向我长期关注的那个人
说点亲切的话语，寄向远方？
他自己本人在内心最深处充满斗争，
已习惯于承受最深的痛苦。

祝愿他快乐，如果他能感到自己的存在！
望他敢于承认自己是极度幸福，
如果艺术的力量战胜苦楚，
愿他能了解自己，就如我们认识他一样。

一八二三年六月二十二日于魏玛

---

① 一八二三年春拜伦托英国驻热那亚领事的儿子 Ch.J.施泰尔林从热那亚带信到魏玛交给歌德，同时歌德得知拜伦准备参加希腊人反对土耳其统治的解放斗争。

这首诗带到热那亚①，但他已经不在那儿，这位不同凡响的朋友已经扬帆起航，看来任何人都再也找不到他。可是，暴风雨拦住了去路，他在里沃努登陆。在那里他刚好收到诚挚地寄去的这首诗，从而他还来得及，在他起航的那个片刻，即一八二三年七月二十二日，写下那封真心诚意、优美动人的复信。这封信是一种很值得称道的关系的最有价值的证据，它由它的所有者同所有最珍贵的文献一起珍藏起来。

尽管这封复信必然使我们乐不可支，感动万分，并激起最美好的生活希望，但由于高贵的写信人过早逝去②，现在它倒具有了最伟大的和最痛苦的价值，它使我们更加深切地感到尊重道德和从事创作的人们为失去他而表示的普遍悲哀。因为，我们本来希望，在他完成伟大事业之后能向这位具有最优秀思想的人，这位幸运地获得的朋友，同时又是最富人情味的胜利者当面表示祝贺。

不过，令我们鼓舞的是，我们相信，他的国家将会从对他进行非难指责的迷醉状态中突然清醒过来，从而能普遍地懂得，虽然就是最优秀的分子也得通过自己的努力穿越时代和个人的所有外壳和残渣，并从中解脱出来，但是这些外壳和残渣毕竟只能是暂时的，转瞬即逝的，没有长效的；相反，他使他的祖国现在和将来都享有的令人惊讶的荣誉却光芒四射，芳名永存。的确，这个为有如此众多的伟人而感到自豪的国家，将会振作起精神，将他归入到因为有了他们这个国家才一直感到荣耀的那些人的行列。

范大灿 译

---

① 当时拜伦在热那亚，从那里起程去希腊。

② 拜伦一八二三年到达希腊，他为希腊自由战士筹款、购械，终因身体不支，因病于一八二四年四月十九日逝世。

演 员 守 则

（摘录）

演员的艺术在于语言和动作。在下面条款里，我们想就这两方面提出几点规则和提示。首先让我们从语言方面开始。

方 言

一

如果在一段悲剧的话语中间插入一句方言，那么最美的文学作品也要变得丑陋不堪，观众的听觉会受到损害。对于一个艺术上正在成长的演员来说，首先的和最必要的是，他不犯任何方言错误，发音力求完整，纯正。舞台上容不得一句方言！在舞台上只能讲由趣味，艺术和科学培育和提高以后的纯正的德语。

二

谁要想克服讲方言的坏习惯，谁就要遵守德语的普遍规则，力求将新练习会的音发得特别清楚，甚至要比这个音本来的要求更加清楚。在这种情况下，甚至可以夸张，这样并不会有不利的危险，因为按照人的本性，人们总是要向他们旧有的习惯回归，这样夸张自然也就消除了。

发　音

三

正如在音乐中清纯地、准确无误地奏出每一个音是一切进步艺术表演的基础一样，在表演艺术中将每一个词纯正而又完整地念出来也是一切更高层次的朗读和吟诵的基础。

四

发音完整是指不吃掉一个词中的任何一个字母，将所有的字母都统统按照它们真正的音值念出来。

五

发音纯正是指所有讲出来的词，听众都能轻而易举地、确定无疑地把握它们的意思。

完整和纯正相结合，发音就达到了完美无瑕的程度。

十一

必须特别注意，不要将任何词尾的音节和字母读得含糊不清，在读 m，n 和 s 时尤其要注意这一规则，因为这几个字母所表征的词尾支配着名词的格位，从而表明这个名词与句子其余部分的关系，因此这个句子的真正意思是由它们决定的。

十三

一般说来，读人名时要比平常更加重语气，因为这种名字应该特别引起听众的注意。常常发生这样的情况，一个人物在第一幕已经提到，可是他在第三幕，甚至往往更晚一些才正式出

现。要想让观众注意到这个名字，不清楚地，有力地读出它来，还能有什么别的办法呢？

十五

同时还应该注意，开始讲话时声音要尽可能低沉，然后不断交替着提高声调，这样声调就获得了宽广的音域，产生出吟诵时所需要的各种不同变调。

朗读和朗诵

十八

朗读是指这样一种读法，它虽然并不激昂慷慨地提高声调，但也并不是完全没有声调的变化，它是处在清醒冷静与高度兴奋的语言之间。

听众一直觉得，这是在谈论第三者。

二十

朗诵或者叫大声朗读则完完全全是另外一种情况。朗诵时我必须脱离自己生来的性格，否定我的本性，把自己完全放在我所扮演的那个角色的情景和情绪之中。必须坚强有力地带着生动表情说出我要讲的每一个词，仿佛我感到每一个强烈的感情冲动都实实在在地发生在眼前。

二十一

朗诵艺术可以称作散文音乐，因为它本来就与音乐有许多相似之处。只是必须区分开，音乐有其自身的目的，因而有较多的活动自由，而朗诵艺术在声音的范围中受到更多的限制，它服

从于一个外来的目的。朗诵者必须始终严格地注意这一基本原则，因为如果他的声音变换太快，说话的声音太低或者太高或者采用了太多的半音，那他就在唱了。如果情况正好相反，他就陷入了单调，而这种单调甚至在简单的朗读中也是不可取的。因此，这是两块礁石，两者同样危险；而在它们两者之间还隐藏着第三块礁石，即说教腔。在避开前面两种危险的同时很容易由于遇上这第三种危险而失败。

二十五

有的词由于它的意思适合于高声朗读，或许由于它本身的原因，也就是说，由于它的内在性质而不是由于附加给它的意思，读的时候必须提高声调。遇到这样的词，必须注意，吟诵者不要生硬地突然中止平静的语气，竭尽全力大声说出那个重要的词，然后再回到平静的语气，而是要巧妙地分布增强的语调，以便使听众有所准备。前面的一些词要用较重音调诵读，这样抑扬相间，一直到所强调的那个词出现为止。这样一来，那个关键词就可以在与其他词的完整而圆满的结合中说出来。

有节奏的诵读

三十一

一切为朗诵所制定的规则和说明也是有节奏诵读的基本前提。更为重要的是有节奏诵读的特点，那就是要用更高的，充满激情的语气朗诵所要表达的内容。讲每一个字都要加重语气。

三十二

但是音节的构成以及押韵的尾音节不可读得太引人注意，

而是要像在散文中一样注意上下文的关联。

三十三

朗诵抑扬格诗句时必须注意，每一诗行的开头要有一个小小的，几乎察觉不出来的停顿，但是朗诵的进程不能因此受到干扰。

舞台上身体的姿势和动作

三十四

关于表演艺术的这一部分同样可以提出若干主要普遍规则。当然这里有多得数不尽的例外，不过一切例外都又回归为基本规则。人们要努力掌握这些基本规则使它们成为第二本性。

三十五

演员首先要考虑到，他不只是应当模仿自然，而且还应当设想出自然的理想状态，因此他在表演中必须将真与美结合起来。

三十六

因此身体的每一部分都完全受他支配，他可以根据所要达到的表演要求自由地，和谐地，而且优美地使用人体的每一个部位。

四十一

但主要一点是，在两个一起表演角色的人中间，说话的那个人要往后退，而停止说话的那个人要多少向前动一点。如果有

人能明智地使用这一优点，并且通过训练能自如地进行操作，那么不仅对于眼睛就是对理解朗诵都会产生最佳效果。一位想在这方面成为表演艺术大师的演员和训练有素的人一起合作将会创造极为良好的效果，同那些不懂得这一点的人相比，他占有明显优势。

四十二

当两个人物互相谈话时，站在左边的那个人千万不要对站在右边的那个人气势汹汹。站在右边的人总是受尊敬的人，如贵妇人、老人、高贵的人。就是在一般生活中，人们也得与他们所尊敬的人保持某些距离，不这么作则证明是缺乏教养。演员应该表明自己是个有教养的人，所以对于前面讲的那个情况就更必须十分注意。站在右边的人要维护自己的权力，不要让别人将自己挤向舞台的侧面，而是要站住不动，必要时用左手给上来纠缠的人一个信号让他离得远些。

手和臂的姿势和动作

四十六

把两只手一上一下相互交叉，或者放在腹部，或者将一只手插入坎肩里，甚至两只手都插进去，这都是极端错误的。

四十七

可是手本身既不能攥成拳头，也不能像士兵那样将伸平的手掌完全贴在大腿上，手指必须半弯半直，但千万不能做作。

四十九

胳膊的上半部分应该总是紧贴着身体，它的活动程度要比下半部分小得多，而下半部分的关节应该是最灵活的。如果是在谈论一般的事情，那么我稍许抬一下自己的胳膊，比完全举起来，要好得多。如果在讲话比较缓和的时候不控制自己的表演，那么等到讲话激烈时就没有足够的力度去进行表演，这样一来，就完全丧失了强弱层次的效果。

五十九

演员要想到他站在剧场的哪一侧，以便以此安排他的手势。

六十

站在右侧的人要用左手表演，反之，站在左侧的人要用右手表演，目的是尽可能不让胳膊遮盖胸部。

姿　　势

六十三

为了正确地使用姿势，并且能当即正确地判断姿势，请记住下列规则：

站到一面镜子前面，轻轻地甚至根本不说出所要朗诵的话，而只是思量那些话，这样做的好处在于，可以不受朗诵的驱使，相反，可以很容易地发现每一个没有表达出所想的内容或者轻声说出的话的错误动作，而且还能够选择优美的正确姿势，整个姿态表演同词的含意相吻合，从而使它打上艺术的印记。

六十四

不过，作为前提条件，演员必须事先就完全掌握要表演的人物的性格以及全部情况，用他自己的想象力恰当地处理材料；因为如若没有这种准备，他就既不能正确地朗诵台词，也不能正确地做出动作。

六十五

一个初学者扮演一个角色，假使不是通过朗读，而是设法仅仅通过哑剧表演就使别人能理解这个角色，那对于他进行姿态表演和使双臂灵活而又敏捷是大有好处的。因为这样一来，他就不得不选择最合适的姿态。

彩排中应注意的

六十八

就是在彩排中也不能允许在演出时不许出现的事。

七十

任何演员都不许穿着大衣进行彩排，要像演出时一样，手和胳膊都得露出来。因为大衣不仅仅妨碍他作有关的姿态，而且还会强使他在演出时不由自主地重复错误的姿态。

七十一

演员在彩排时也不得作不属于角色的动作。

七十二

有人排练悲剧角色时，如将手插进怀里，在演出时就有这样的危险，到胸甲上去寻找开缝。

演员在日常生活中的姿态

七十五

在平常生活中演员也应想到，他是在公开进行艺术表演。

七十六

因此他要谨防养成习惯性手势，态度，胳膊和身体的姿势，因为如果在演戏时把思想放在如何避免这类坏习惯上去的话，那他自然就要把主要的事情丢在一边。

七十八

相反，对于演员来说，一条重要的规则是：他要尽力改变自己在日常生活中的身体，举止以及一切其他行为，从而使自己仿佛始终是进行练习似的。这一点对于表演艺术的任何一方面都有无限的益处。

八十

因为在舞台上不仅要把一切都表现得真，而且还要表现得美，因为还要通过优美的编排和优雅的姿态刺激观众的眼睛，所以演员在舞台之外也得力求保持这个样子。他应该总是想着自己面前是坐满观众的剧场。

在舞台上的位置与组合

八十二

舞台和大厅，演员和观众一起才组成一个整体。

八十三

舞台可以被看作是一个没有人物的静物画面，演员是这幅画面上的人物点缀。

八十四

因此演戏时演员永远不能离景太近。

八十五

同样演员也永远不可进入前台。这是要防止的最大弊端；因为这样人物就离开了那个空间，而正是在这个空间里他与舞台画面和其他参加演出的演员组成了一个整体。

八十六

演员一个人站在舞台上的时候，他要想到，他的使命也是点缀舞台。当观众的注意力完全集中在他身上时，就更是如此。

八十八

演员从后台一边独白一边出场时，他应沿着对角线方向走动，一直走到前台与他来的方向相对的一个地方。因为只要是沿着对角线走动，就极吸引观众。

九十

所有这些技术性和发声方面的规则，演员都要从内容上加以掌握，并始终不断地练习，使它们成为习惯。这样呆板就必然消失，规则只能是活生生的行为的秘密基线。

安书祉 译

欧里庇得斯的《独眼巨人》

一

希腊人民习惯于在平常的生活中听公开演讲，因而他们对演讲的了解就如同了解自己的所作所为一样。这一特点，也就是演说术的盛行，很受戏剧作家的欢迎，他们在虚构的舞台上展现人的最高利益，通过对话明确地表示对不同派别的支持和反对。如果说，悲剧作家用这种手段是为了使他的悲剧取得最佳效果，并且完全严肃认真地——虽然只是在想象中——同演说家竞争，那么喜剧作家就几乎可以说更喜欢这种手段。因为，由于他们懂得通过他们那高超的艺术才能把最低级的对象和行动也处理得不同凡响，因而他们就能表达出某些不可捉摸的东西和极其意外的东西。有教养的人憎恶低级下流，伤风败俗的东西，因而他们总是避开这些。假使他们落到这样的地步：他们无法拒绝这些低级下流，伤风败俗的东西，相反他们不得不高兴地接受它们，那就会令人惊讶。亚里斯多德就此为我们提供了无可辩驳的证据。要想说明欧里庇得斯的《独眼巨人》说的是什么，只要指出有教养的奥得赛的不自然的讲话就够了。奥得赛犯了一种错误，他没有想到，他是同所有人当中最粗野的人在讲话；相反，独眼巨人则是从他自己的境遇中寻找论据，句句是真理；由于他坚决地反驳那些最粗野的人，他的话是无可辩驳的。人们为这样伟大的艺术感到惊讶，卑鄙下流的东西不再卑鄙下

流，因为它们使我们对有高度艺术才华的作家的价值深信不疑。

1823年2月3日于魏玛

二

出自米隆或是利西普斯① 时代，一只威武的鹰落在一块岩石上，爪子擒着两条蛇；它的双翼还在飞动，它的神情不安，因为那两个猎物使劲进行反抗，它处境危险。两条蛇缠住鹰的脚，舌头缩进吐出，露出了可以致命的牙齿。

与此相反的例子是，一只鸟落在一堵砖墙上，翅膀紧贴身子，脚与爪粗壮结实；它抓住两只老鼠，它们正无力地把它们的小尾巴往鸟的脚上缠，它们发出尖叫声，生命即将结束，看来几乎没有任何活下去的可能。

请把这两件艺术作品加以对照！这既不是嬉拟(Parodie)也不是滑稽模仿(Trauestie)，而是一为高级自然，一为低级自然，两者均由同一个大师制作，气势同样宏伟，这是对立中的一致，它们单独地各自使人喜欢，合在一起必然令人惊讶。年轻的雕塑家也许在这里会找到意义重大的任务。

(对欧里庇得斯的《独眼巨人》的论述，也与此有关。)

同样值得注意的是，《伊利亚特》与《特洛伊罗斯与克瑞西达》② 的比较。这也既不是嬉拟也不是滑稽模仿。如果说，上面的例子是两种自然对象的对照，那么这里是两种时代观念的对照。希腊的大型诗作表现的是自我，只写最必要的东西，甚至在描写和比喻中也舍弃任何修饰，它依据的是高级的神话传说；

---

① 利西普斯(约公元前四世纪)，古希腊雕塑家。

② 莎士比亚的剧本。

相反，英国的这部杰作，可以看作是成功的改造，把那部巨著改写成浪漫剧。

不过，我们也不可忘记，无可否认，这个剧本以及其他一些剧本，取材于派生出来的，已经降低成散文的，只有部分文学气味的各种小说。

但是，尽管如此，它仍然是完全独创的，仿佛古代根本没有存在过似的。要想轻松自如地，意味深长地向我们展示相类似的人物和性格，同时又让后来的人看清更新的人性，那同样也需要有像古人那样彻底的严肃认真的精神和那样果断的才能。

1824 年 8 月 25 日于魏玛

三

如果不经过许许多多的，有的是徒劳的，有的是成功的尝试，那就无法理解，想了解他那个时代的想事方式是多么困难。特别是，如若提出的任务要我们不得不置于更高的，我们无法达到的状态，那就更困难了。从小时候开始，我就一直在努力尽可能地了解希腊人的样子和思想。值得信赖的人们告诉我，这大概会成功。这里，我只想回顾欧里庇得斯笔下的赫拉克勒斯，我曾经拿他同一种现代的，而且绝不是应予诅咒的状态相对照①。

在这一追求中——现在已经正好五十年了——我总是不断前进，在这条路上我从未离开过那个主导思想。在这中间，我也遇到了一些障阻，我只能慢慢地缓和我这个北方人的天性，缓和

① 欧里庇得斯和歌德同时代的德国作家维兰都写过剧本《阿尔喀得斯》，阿尔喀得斯即赫拉克勒斯的本名。歌德曾著文对维兰进行讽刺，指责他对古代英雄世界作了不恰当的描述。

我这个德国人的脾气，这种脾气把从诗人手中接过来的一切都当作是现金，虽然本应把它们看作是兑换证明和预付款证明。

因此，当我读到和听到，古人那些精美绝伦，感情奔放的戏剧，在演出的结尾，还要加一出笑话剧，就感到十分懊恼。但是，我逐渐习惯于这种办法，并且自己也能构想出某种不可捉摸的东西来。这里，我就讲一下我是如何成功的，这也许对别人也有益处。

因为是从否定说起，因为是要净化领地，因而首先要说，我们千万不要按照我们的方式去想象这种笑话剧和滑稽剧，至少不要想象成嬉拟和滑稽模仿，贺拉斯的诗句也许会误导我们朝这方面想。

绝对不能这样想！希腊人的创作，一切都浑然一体，一切都宏伟壮观；使宙斯，使妇女出现在我们面前的是同一块大理石，同一块青铜，给一切以应有价值的是同一种思想。

嬉拟的意思，就是把高尚的，伟大的，高贵的，善良的，温柔的东西降低，把它们硬拉到平庸的地步。这是一种征兆，由此可以看出，热衷于此的那种民族正走向堕落。希腊人的创作绝没有一点这种嬉拟的味道，相反它通过艺术的力量把粗野的，野蛮的以及本身就与神性相对立的东西提高，从而使我们不得不把它们看作崇高的一部分。流传到现在的古人的喜剧面具，按照艺术价值，与悲剧面具的水平相同。我自己就有一个青铜的喜剧面具，即使用金棒来购置我也不会出售，因为正是它使我每日每时都看到我刚才所说的高度的真理。

一八二六年十一月二十六日于魏玛

范大灿 译

《最后的晚餐》，乔托的湿壁画*

魏玛的艺术爱好者很容易看到这幅版画。他们肯定要说兰勃先生专心致志地模仿了乔托的湿壁画，而鲁舍威先生那种一丝不苟，笔调清晰的版画风格同样应该受到赞扬①。他们还会补充说，每一个真正懂得艺术的人都应赶紧去弄几幅来丰富自己的收藏。这样，事情也许就圆满地解决了，上述那些魏玛的艺术爱好者就不会有半点内疚。

但是，在最近很长一段时间里，人们的审美趣味产生重大混乱，这种情况日益严重。因此，我们或者说每一个对艺术问题不带偏见的人都有义务借这个机会阐述更好的见解，我们这回也决定说得详细一些。

人们往往从不同的角度，从相反的立场来评论像乔托的《最后的晚餐》这类作品。喜欢古代画风的爱好者推崇其简朴，温情，天真，这都是我们今天的艺术所缺乏的特征。但是，他们没有看到那些十四世纪的作品在艺术方面的不足之处，甚至把它们作为范本推荐给后人模仿，鲁舍威先生模仿乔托的那些版画就是一个例子。其他人则是根据一些食而不化的美的概念下判断，他们都要求至少要完美。如果说前一种人无条件地褒扬个

---

* 乔托（约 1267—1337），意大利画家，号称意大利绘画史上的第一位大师。

① 兰勃（1790—1866），德国画家。鲁舍威（1785—1845），德国版画家。前者模仿乔托的《最后的晚餐》，创作了一张素描，后者在这张素描的基础上制作了版画。

别的优秀特征，这后一种人则是一味地搜寻错误：他们觉得阿波罗的脚太长，发现拉奥孔身上有些地方不合规矩，他们还认定“博盖塞的战士”的后背线条和胸部线条很难吻合等等[①]。尊贵的老乔托塑造的细长而僵硬的人物，他在比例和素描方面的缺陷以及违反透视原理的罪行，都会使这些严厉的判官大为光火。不过，请允许我们在两种判断之间采取不偏不倚的立场并且直截了当地说出我们的看法：前者是错误的，后者则妨碍了我们对艺术作品的欣赏。

如果不是别有企图，真正有益的审视，公正的褒扬是绝不一味追究错误，也不会忽略错误。我们应该赞扬那些应该赞扬的东西，不管它以何种形式出现；我们要时刻牢记，不能向冬天要玫瑰，向春天要葡萄。就是说，公正的，在行的艺术判官并不完全依自己在观察一部作品时的兴趣大小来褒扬或是批判。他的判断应该以艺术史为基础，他必须仔细考察作品产生的地点、时间，当时的艺术发展状态以及画派的趣味，大师个人的趣味。

我们回头来谈乔托的《最后的晚餐》[②]。这是一幅很特别的画，虽然它并不适于初出茅庐的艺术家研究：如果谁想在他这里培养良好的趣味并为自己打下绘画和别的艺术知识的基础，那么他肯定找错了地方。但是，从艺术史的角度看，对思考者而言，这部作品却十分宝贵，因为我们有机会见识才华横溢的乔托是如何处理我们主的最后的晚餐这一题材的，看看他那幼稚的，还无法应付重任的艺术为何无法实现他的良好意图和追求。

看一看列奥纳多·达·芬奇对同一题材的处理，我们就可以

---

① 这里指艺术史家鲁摩尔在其著作《论罗马的绘画和雕塑，献给艺术美的爱好者》中的观点。

② 该壁画在佛罗伦萨的圣克罗齐隐修院食堂。据后世艺术史家的考证，该壁画其实是乔托的学生加迪(约 1300—1366)所作。

通过比较二者，对近代艺术在将近两百年里的进步获得最为清晰，最有启发意义的认识，因为这两位具有惊人才华的、在各自的时代都堪称伟大的大师为他们的作品选择了几乎同一瞬间：在列奥纳多·达·芬奇的画中，基督对其门徒说："你们当中有一个要出卖我"(《马太福音》第26节)；而乔托似乎很看重基督说另一句话时的情形："跟我一起蘸酱的人会出卖我"。在乔托这里，主说的话只是引起一场讨论。有几个门徒仿佛想证明其清白，另外几个则一脸的忧郁，还有一个(坐在基督右侧的第四个)满脸惊骇，犹大却神态自若地拿了一块面包。画家试图赋予叛徒一种有别于其他门徒的，无耻的特征，这一点谁都能看出来。

在列奥纳多·达·芬奇的画中，艺术毫无羁绊，已经成熟到克服任何困难的地步。主说的话，他对在座的人中间有一个要出卖他的预言使每个人都吓了一跳。每个人都有动作，形成了极其生动的，安排巧妙的群像。画面栩栩如生，横生妙趣。再也没有比这更加复杂的反应，更加丰富的表情了。每个人物的姿势和特征都跟他的行动和痛苦相吻合。他们的神色真实而富有感染力。犹大吓了一跳，往前一躲，推倒了面前的盐瓶。我们还可以举出几个类似的重要特征，不过以上这些就足以说明拿这两部作品来比较是多么有益，多么有启发性。用其他例子则难以如此直观，如此清晰地展示近代艺术的开端和完善。

黄燎宇 译

外　来　石*

在里帕伯爵领地的西南边境蜿蜒着一条长长的、林木葱郁的山脉。这是里帕森林，也叫条顿堡森林，是东南—西北走向。山脉的类型属彩色的沙岩。

东北面靠近平原的地方，在位于谷地终端的霍恩镇附近，有几块独立于山脉的，直冲云霄的大岩石。这种情况对这类山脉来说并不罕见。岩石那突兀奇特的形状自古以来就令人敬畏。这里先是异教徒祭神，后来是基督徒礼拜的场所。这种坚固但易于加工的石头使人们得以在里面造隐居室和祈祷室，沙石之细腻足以能让人从事雕塑。在最大的一块石头上雕刻有把基督从十字架上解救下来的场面，跟原物一般大小，是浅雕的。

我们感谢普鲁士皇家宫廷雕刻家劳赫(Rauch)先生对这一奇特的古代艺术品作了绝妙的临摹。这个工作是他在一八二三年完成的。即便人们猜想这位艺术家带有十九世纪的文化烙印，但他的作品是如此地重要，人们无法否认他对较早时期的文化有透彻的理解。

说到这些古代艺术品，我们必须首先说明并承认一个事实：自基督元年以来，造型艺术在西北欧从来就不发达，它只是在东

---

* 原文 Externsteine 并无“外来”之意。只是文中所述的几块岩石在一块平原中间突兀而起，给人从天而降的印象，因此译者取 extern 的实意，译为“外来石”。

南欧达到鼎盛状态并且保存下来，虽然也是每况愈下。拜占庭人建立了一些绘画、镶嵌艺术、木刻艺术流派或者说行业。由于基督教从异教徒那里继承过来的欣赏绘画的激情丝毫未减并且创作了这么多表现精神和圣人题材的作品，理智和政治不得不起而反抗，从而造成东方教会大分裂这一最大的不幸，所以这些流派就更是根深叶茂。

在西欧则相反。如果说那里也曾有过创造形象的本领，那这在后来也丧失了。入侵的民族扫荡了早些时候传来的一切，整个大地变成一片蛮荒，没有丝毫的文明。可是，由于人们为满足一个不可缺少的愿望而寻求解决办法，由于艺术家们愿意到需要他们的地方去，所以在时局安定，基督教信仰得以广泛传播并需要完成想象力的使命的时候，西北欧也需要形象，这样东南欧的艺术家就被大批吸引过来。

不用把话扯得太远，我们倾向于认为可能是征服欧洲的查理大帝招来的一大批神职人员中的某一个艺术家创造了这部作品。就跟我们现在的雕花匠和阿拉贝斯克画匠一样，当时的工匠也总是带着便于他们精确制作的图纸，因为有一个稳妥的、虔诚的目的，既定的形象应该毫不走样地刻印上去并保持其真实性。

不管怎样，我们现在讨论这件艺术品就其类型和时代而言是优秀的，纯粹的，称得上一件古代东方的艺术品。既然大家都可以在石版画中看到这杰出的复制品，我们就把目光转向十字架雕刻的形状，这与希腊十字架的等腰形很接近。然后再看看位于上边两个角落中的太阳和月亮，在日轮和月轮中看得见两个孩子，这尤其使我们感兴趣。

这是两个半身像，他们低着头。从他们手接降下的巨大帷幕的动作看，他们好像是要拿这帷幕遮面抹泪。

从辛普利西乌斯[1] 对爱比克泰德[2] 的阐释中得知，这是那种假设有两种原则的东方学说的一种原始的感性表象，因为他在第三十四节中嘲讽说："他们对日蚀和月蚀的解释显示出令人惊讶的高深学问：因为他们说，随着其运动，创造世界带来的灾难会制造许多的混乱和动荡，所以天体拉起了帷幕，不想跟地上的混乱有半点关系，日蚀和月蚀无非就是因为太阳和月亮躲藏到帷幕后面而产生的。"

根据这些史实，我们可以进一步推测，辛普利西乌斯在摩尼[3] 时代和好几个哲人一道从西方漫游到波斯。摩尼似乎是一个手巧的画家或者是跟一个画家十分要好，因为他给他的福音书配上了许多生动的插图，为该书的传播打下良好的基础。因此，上述想象有可能从那里传过来的，反正辛普利西乌斯的论点是反对那种假设两种原则的学说的。

由于这类历史事物在经过严格的调查之后总是要产生更多的疑点，我们也就不想太拘泥于这个背景。我们只想说明，外来石上的雕塑是按古老的东方思想创作的。

这幅画的构思单纯而高贵，有许多的优点。一个往下搁放尸体的人好像是踩到一棵矮树上，由于尸体的重量，他弯下了腰，这样就避免表现那总是让人不舒服的梯子。接尸体的人衣着庄重，一脸恭敬虔诚的神色。但是我们特别赞赏下述构思：基督从十字架上放了下来，头靠在站在他右边的圣母脸上，或者说是后者把他的头轻轻搬过去的。这种美好而庄严的重逢场面我们再也没见过，虽然这跟一个如此崇高的母亲的形象是相称的。

---

① 辛普利西乌斯，公元六世纪希腊哲学家。

② 爱比克泰德(约 55—约 135)，希腊哲学家。

③ 摩尼(216—?)，波斯帝国摩尼教(奉二元论教义)创始人。

可是，在以后的作品中，她显得悲痛欲绝，随后瘫倒在一些女人的膝上。后来在沃尔泰拉的丹尼尔的作品中，她竟仰躺在地上，模样很不雅观。

艺术家们之所以不放弃圣母在画面正中的水平姿态，是因为这条线成为直冲云霄的十字架的对立面，显得必不可少。

这整个的作品都带有摩尼教的痕迹，为此我们还有另外一个证明：当圣父带着一面胜利的旗帜出现在十字架上端时，地洞里两个相对着跪在地上的男人被作为恶的原则的狮身形的蛇紧紧缠住。由于世界上的两股主要力量势均力敌，他们俩也不可能因为上面的伟大牺牲而得到拯救。

我们不能忘记德·阿让库尔的《雕塑史》中第一百六十三页的插图上有类似的主题。在一幅表现解救受难的基督的画中，一边可以清楚地看到太阳男孩，另一边则看到月亮男孩被时间怪物吞噬。

最后我想起在有关密斯拉神[①] 的插图中也有类似的东西，所以我得提及托马斯·海德《古代波斯宗教史》里的第一幅插图，古老的日神和月神在图中以浅雕的形式出现在云端或者山脊背后，我还得提一提海因里希·塞尔的《密斯拉的秘密》（亚芬，1823），书中以浅雕形式把上述两个神表现在浅底盘上面。

黄嫌宇 译

---

① 密斯拉神，印度和波斯神话中的光明之神，五谷丰登的保护神。

塞尔维亚的歌

很久很久以来，人们就承认，各具特色的民间文学具有一种特殊价值，特别是因为，通过民间文学，或者整个民族可以将自己的有关国家和家族的，有关统一和纷争的，有关结盟和战争的大事流传下来，或者个人可以将自己暗暗的、有关家庭的、内心的需要表达出来。半个世纪以来，在德国人就严肃认真地、全心投入地从事民间文学研究。有些人始终不断地进行这项由于喜爱而从事的研究，并试图全力推广和促进这项研究。我不否认，我也是这些人当中的一员，而且我还常常把一些在思想和咏唱方面与民间文学相近的诗推荐给感觉纯正的作曲家，这种推荐从未间断过。

这里我们必须承认，声音简单，与正规音乐不相符合的所谓的民歌，由于旋律悦耳将首先被人接受，它们大都曲调柔和，使人产生一种同情心。我们由于完全沉浸在一种泛泛的不确定的乐趣之中，就如沉浸在古希腊神风琴的声响之中那样，因而在柔情享受的同时很愿意保持这种同情心，而且以后也一再朝思暮想地希望这种情况再度出现。

但是，当我们终于看到有人也写这样的诗，或者甚至还把它们印出来，那我们只有在下述情况下才会认为这样的诗有决定性的价值：它们也能激发起人们的精神和知性，想象力和记忆力；它们直接地、全面地继承了传统，向我们展示了某个原始种族的独特之处；它们将状态赖以存在的地域以及由此而产生的

各种关系一清二楚地、确定不移地展现在我们面前。

可是，由于这样的诗大都是从以后的一个时代出发写成，这个时代与以前的时代直接相关，因而我们就要求它们具有一种世代相传的，虽然有所变化的性质，同时它们的吟咏方式必须简单，符合最古的习惯。由于这些原因，我们喜欢自然的，质朴的诗，也许只是因为它的格律简单，甚至单调。

我们已经知道的这类诗有各式各样，其中我们只想举一直延续到现在的近代希腊的歌，塞尔维亚的歌大概是紧接它发展的，或者更可能是它们彼此相邻，相互影响，虽然塞尔维亚的歌比较起来显得更具古代风味。

不过，人们一定会想到一个主要之点，因而我们不能不予强调：如果单独地脱离开联系去看这样的民族诗，那就不可能形成正确的看法，更不可能形成准确的判断，绝不可能按照真正的意义去享受它们。人的普遍的东西在所有的民族中都存在，但如若是以陌生的外表，在远方的天空出现，这就表现不出本来的利益；每个民族最特殊的东西只会使人诧异，就像我们还不能用一个概念加以概括的，我们还没有学会把握的一切别具有特色的东西一样，它显得奇特，甚至常常令人反感。因此，必须从总体上来看待民族的诗，因为只有这样才能看到和判断出，是丰富还是贫乏，是狭窄还是宽广，是根底深厚还是平庸肤浅。

但是，我们不要过长地停留在一般的开场白，让我们马上进入我们的正题。我们想首先谈一下塞尔维亚的歌。

让我们回想一下许多民族从东方出发开始流动的那个时代。它们迁移，它们停滞，它们征服别的民族，它们被别的民族征服，它们创造荒芜，它们开荒种地，它们把已经占用的东西再次破坏，又重新过起游牧生活。

塞尔维亚人以及与其相近的种族，从北向东迁移，留在马其

顿,不久又回到中部,即本来的所谓塞尔维亚。

本来应当首先考察一下塞尔维亚最早的版图,只是很难用简洁的话语把它说清楚。塞尔维亚这个地方只有很短一段时期是保持不变的,正如受内部分裂和外部压力制约的民族所表现出的那样,它时而扩张,时而缩小,时而四分五裂,时而汇合联结。

不过,无论如何,人们必须想到,当时的版图比现在要大得多。假使人们想在某种程度上亲临实地,那首先就应在萨瓦河和多瑙河的交汇处即现在的贝尔格莱德坐落的地方停步。如果想象力沿萨瓦河的右岸向上,沿多瑙河的右岸向下,假使它由此就找到了这条北部边界,那么随后它就可以向南进入山脉,并且越过山脉一直到亚得利亚海,向东一直朝着黑山方向延伸。

假使再看看周围的远近邻邦,那就会发现,同威尼斯人,同匈牙利人以及其他变化无常民族的联系,尤其早年同希腊帝国的关系是时而是纳贡者,时而是受贡者,时而是敌人,时而是盟友;后来,同土耳其帝国的关系也基本上是如此。

尽管就是最后定居的人也对多瑙河流域的土地产生了爱,并且为了保障他们的财产,在远近的高地上筑起了城堡作为设防的城市,但是民族还一直处在战争的紧张状态,它的组织形式像是在一个首领领导下的松散的诸侯联盟,这些诸侯有的是根据命令服从他,有的则可能由于客气的请求才服从他。

关于大小君主的继承人的情况,很多甚至全部是由古书提供的。这些古书不是保存在神职人员的手中,就是留在个别参与者的珍藏室中。

如果我们确信,本书的这些诗虽是想象力的产物,但确有历史根据,有真实的内容,那就产生一个问题:怎么才能查明这些诗的年代顺序,也就是说,在这里的问题是,事实发生在什么时

间，而不是诗产生在什么时间。这是一个靠口头流传的咏唱很难回答的问题。因为，某个发生在古代的事实确实存在过，它被人讲述，被人咏唱，再咏唱，但什么时候第一次或最后一次咏唱是无法说清的。

这样，就是塞尔维亚诗的那种年代计算也是慢慢地才产生出来的。少数是在土耳其来到欧洲以前即一三五五年以前讲出来的；数量更多的诗表明，土耳其皇帝的主要住地是在亚得里亚堡(现叫埃迪尔内)。再后来的诗是在拜占庭被征服以后周围邻国越来越感到土耳其的强大的时候。最后人们看到的是，近代土耳其人和基督徒和平共处，通过商业和爱情历险相互影响。

最早的诗尽管是在文明已经相当发达的时候产生的，但它们的思想特点仍然是迷信和野蛮。拿人做祭品，而且方式惨不忍睹。为了建成要塞斯库台，竟然把一个年轻妇女砌在墙中。当我们发现，在东方，为了保证这样的防卫设施坚不可摧，只是把神像就像吉祥物似的放在城堡地基的某个秘密地方，这种方式就显得更粗野。

现在首先谈一下战争历险。它的最伟大的英雄是马尔柯，他同亚得利亚堡皇帝的关系不冷不热，他是作为与希腊的大力神，与波斯的罗斯坦的粗野的对立面出现的，他的行为举止像斯堪特人一样极为野蛮。他是所有塞尔维亚英雄中最高的和最不可战胜的英雄，他力大无比，他想到什么就一定要做到什么，他做什么就一定要完成什么。他的一匹马骑了一百五十年，他自己本人活了三百年，他最后死的时候还精力充沛，因而他自己也不知道他怎么死的。

因此，这个时期的早期看来完全是非基督教的。这个时期中期产生的诗就有了基督教的色彩，不过，真正说来，这种色彩也只是宗教仪式性的。优秀的作品是那些犯了不可饶恕的滔天

大罪的人的唯一安慰。整个民族是一个充满诗意迷信的民族，有些事情甚至是天使编织的，相反撒旦却不见踪影。死后又回来的死人起着巨大的作用，即使是最正直勇敢的人也会由于奇异的预感、预言、鸟儿传达的信号而吓得胆颤心惊。

一种非理性的神灵统治着所有的人，而且在任何地方都施行这种统治。一个命运之神支配一切，它以荒原为家，住在深山密林，通过声响发布预言和命令，它叫做魏拉，很像猫头鹰，但有时也以妇女的形态出现：作为女猎手受到至高无上的颂扬，最后甚至被当作采集云彩的女人。不过，一般来说，就像所有人们不可言谈的所谓命运一样，从古以来，它带来的更多是灾难，而不是善行。

在中期我们看到同不断增强的土耳其人的斗争，这一斗争一直延续到一三八九年科索沃战役为止[①]。这一战役由于背叛而告失败，整个民族完全被奴役已在所难免。

关于卡拉乔治[②] 进行的斗争，大概也留下一些文学的纪念碑。在最近，直接接踵而来的是苏奥依人[③] 的叹息，虽然用的是希腊语。从一般的意义讲，这是一个不幸的中等民族，它本身不能自立，又没有力量同邻国保持平衡。

爱情歌是最美的，不过同样也不能单独地，而是要从整体上看待它，享受它和评价它。这些歌首先表达了相爱双方彼此之间那种毫无保留的完全的满足，同时他们又饶有风趣，诙谐幽默，俊俏清秀，一方或者双方所做的说明总是落落大方，而且出

---

① 一三八九年的科索沃战役，土耳其人打败了塞尔维亚人，从此土耳其统治了塞尔维亚。

② 卡拉乔治是一八〇四年到一八一三年塞尔维亚反抗土耳其斗争的首领，一八一七年被杀。

③ 经过长期的斗争之后终于在一八二二年被土耳其征服。

人意外，让人感到轻松愉快。他们聪明而又勇敢，敢于而且能够战胜各种困难，以达到预期的占有。就是无可挽回的痛苦的分离，也由于把坟墓都不放在心上而得到缓解。

所有的东西，不管是什么，都非常简短，但表达得极其充分；绝大多数都是以一段自然描写为引子，表达一种对自然景色的感情，或者是表达对一种自然力的预期。感情永远是最真实的。专一的温情献给青年，老年人被鄙弃；过去顺从的姑娘也遭到拒绝和遗弃。相反，有的青年小伙子毫无理由就变心，他们喜欢的是他们的马，而不是姑娘的美。但是，假使真的是严肃认真地，忠贞不二地相爱，那么倘若有个兄弟或其他的亲属破坏这样的选择和爱慕，那就会坚决地消除他们这种不受欢迎的统治。

不过，这样一些优点只有根据和通过这些优点本身才能让人认识到，因此，像下面这样，为了引人注目，我们不得不用少许几个词来描述使我们为之惊叹的塞尔维亚情歌中的各种各样的主题，就是一种大胆冒险的行为。

1)一个塞尔维亚姑娘端庄文静，亭亭玉立，从不动声色。2)诙谐而又激烈地诅咒男恋人。3)女恋人清晨醒来的感觉；男恋人还睡得很香，她怕惊醒他。4)死别；玫瑰，酒杯和雪球，美极了。5)由于瘟疫；萨拉热窝一片荒芜。6)诅咒负心汉。7)爱情历险；奇怪的是，姑娘在花园。8)两个夜莺给已经订婚的姑娘带来友好的问候，但它们俩却为失去它们的第三个同伴即新郎而难过。9)对心上人感到愤慨，因而悲观厌世；三呼痛苦。10)男恋人的内心斗争，他得作为男傧相把自己的情人领到一个第三者面前。11)想念情人；一个姑娘希望她的恋人能作为喷涌的小溪流过院落。12)狩猎历险；极为奇特。13)为恋人担忧，姑娘不愿唱歌，以免显得高兴。14)抱怨道德习俗的颠倒，小伙子娶寡妇为妻，老头子娶年轻姑娘为妻。15)一个小伙子抱怨说，母亲

给女儿的自由太多。16)姑娘痛斥男人们水性杨花。17)姑娘同马进行亲切的、愉快的交谈，它向她泄露它的主人的爱好和意图。18)咒骂负心汉。19)喜悦和忧虑。20)以一种迷人的方式表示，喜欢年轻的人，不喜欢年老的人。21)赠品与戒指的区别。22)鹿与森林神；它安慰犯相思病的鹿。23)姑娘为了得到她最爱的人而毒死了她的兄弟。24)姑娘不愿要她不爱的人。25)漂亮女厨师；客人中没有她的情人。26)劳动后的休息，温情脉脉，多美啊！简直可以同圣经中的"爱情歌"相媲美。27)被绑的姑娘，为了得救而投降。28)双重的咒骂，既咒骂自己的眼睛，也咒骂情人的不忠。29)小姑娘以及其他的小东西优先。30)找到并温柔地唤醒情人。31)丈夫会从事什么行当？32)胡诌爱的欢乐。33)死后仍忠贞不二，坟墓里长出繁茂的植物。34)阻挠；异乡吸引住了老下不了决心去访问妹妹的哥哥。35)情人从异乡来，白天观察她，夜里使她惊喜。36)被遗弃的姑娘在雪地里行走，但她只感到一颗已经冷却的心。37)三个姑娘想得到戒指、腰带和小伙子，最后一位选了其中最好的。38)曾发誓不要情人，因此很后悔。39)静静的爱慕；妙不可言。40)从前爱过的人回来了，她虽已结婚，但仍爱着他。41)筹办婚礼，新娘感到意外。42)急急匆匆，滑稽可笑。43)爱情受挫，心儿枯萎。44)施特凡公爵的新娘被置之不顾。45)什么样的纪念碑存在最久？46)小且受人尊敬。47)丈夫高于一切，高于父亲，高于母亲和兄弟；致整装待发的丈夫。48)致命的相思病。49)亲近与遭拒绝。50)姑娘拿谁做榜样？51)姑娘做为旗手。52)被捉住的、不久又被放了的夜莺。53)塞尔维亚的美。54)吸引人的注意是最可靠的办法。55)贝尔格莱德大火熊熊。

要用几句话讲出语言中最要紧的东西，是很困难的。

斯拉夫语言分为两个主要的方言区，一是北部方言区，包括

俄语、波兰语、波希尼亚语，一是南部方言区，包括斯洛文尼亚语、保加利亚语和塞尔维亚语。

因此，塞尔维亚语是南部斯拉夫方言中的一种，现在有五百万人讲这种语言，因而可以看作是所有南部斯拉夫语当中最强大的语言。

可是，对它的优点，在民族内部争议很大，两派观点针锋相对，情况如下：

塞尔维亚人有一本九世纪的《圣经》译本，用的是一种相近的方言，叫古波罗的语。这种语言现在被神职人员和所有献身科学的人看作是语言的基础和模式，他们在讲话、写作和交谈中使用这种语言，并促进它，宠爱它。相反，他们与民间语言绝不沾边，他们把民间语言看作是由古波罗的语派生而来，因而是真正的正规的惯用语堕落的产物。

但是，假使仔细考察一下这种民间的语言，那就会发现，它有自己本来的特色，与古波罗的语有根本的区别，它的生命力来自它自己本身，它可以充分表达最活跃的活动，同样也可以充分表达诗的表述。我们现在谈论的这些诗用的就是这种语言。我们称赞这些诗，但民族中高贵的人却鄙视这些诗。因此，这些诗从来没有被记录下来，更不会印出来。这样一来，要想得到这些诗就十分困难，多少年来这种困难似乎根本无法克服，因为一直到现在当困难已经克服以后我们才明白产生它的原因。

谈到我自己同这种文学的关系，我首先得坦白，我从来不掌握也没有研究过任何一种斯拉夫语言，尽管机会很多。因此，我从未接触过这些伟大民族的原文文献，可是我并没有因此就不认识这些民族的文学创作所具有的价值，凡是我读到的都给予充分肯定。

自从我翻译《阿山·阿加斯高贵妇人们的哀歌》以来，已经五

十年过去了。这首诗原本见于修道院长弗尔蒂斯的游记中，随后又见于罗森贝格伯爵夫人的摩拉基纪事中①。我翻译这首诗是根据书中附的法文，以及对格律的预感和对原文词序的尊重。后来，由于积极查询，人们寄给我所有斯拉夫语言的诗；不过，我只记得个别几首，我既未能抓住主要特点，也未能加以分类。

但是，就塞尔维亚的诗而言，由于上述原因，很难了解到它的有关情况。这些诗没有写成文字，而是口头吟诵，由一种叫古丝莉的简单的弦乐器伴奏，在民族的下层人民中传诵。这样，甚至会出现这样的情况，当有人在维也纳请求塞尔维亚人口授这些诗时，他们会拒绝这种请求，因为这些善良的普通人根本无法理解，他们那些没有艺术性的，在自己的祖国被有教养的人瞧不起的诗怎么会受人重视，给予高度评价呢。与此相反，他们担心，人们这样做，是想拿这些自然诗同德意志的完美的文学加以比较，得出不利于他们的结论，进而宣布他们的国家尚处于粗野状态，并以此来取笑他们。由于德意志人很重视那首哀歌，这才使他们相信情况正好相反，相信德意志的意图是认真的；并由于态度友善，我们偶尔也得到所企求的情况，虽然是零散的。

不过，如果不是有位聪明能干的人很早就掌握了他的母语——这种语言在乡下比在城里更纯正——，并十分爱好以这种语言为媒介的民间文学，那上述一切都是白费。这个人名叫伍克，一七八七年生，在塞尔维亚和波斯尼亚的分界线附近受的

---

① 意大利地理学家弗尔蒂斯一七七四年出版了一本游记，其中有一章题为《摩拉基的习俗》，并附有一首叙事谣曲，即《阿山·阿加斯的高贵妇人》。德国作家维特斯曾把这部游记译成德文，在译本出版之前，于一七七四年十月拜访歌德，把这本书介绍给歌德。歌德于一七七四年与一七七五年之间把其中的那首叙事谣曲加工改写成自己的创作。不过，这时歌德对塞尔维亚民歌并没有产生兴趣，只是受了赫尔德民歌理论的启发，特别是由于赫尔德把这首叙事谣曲收入他的民歌集，歌德才重新审视塞尔维亚民歌。

教育。他以最严肃的态度对待这件事，于一八一四年在维也纳出版了一本塞尔维亚语语法，同时还出版了塞尔维亚民歌，约一百首。刚出版不久，我就得到一本，其中有一首已译成德文，那首哀歌也在这本用原文出版的歌集中。尽管我十分重视这份赠品，尽管它使我非常高兴，但当时我还没有能够对全貌有所了解。在西方，各种事情变得混乱不堪，而且发展又预示着新的混乱。于是，我逃向东方[①]，有一段时间远离西方和北方，过着幸福的离群索居的生活。

但是，现在，这件事逐渐成熟起来，它越来越露出了它的真相。伍克先生来到莱比锡，他在布莱特科普夫—赫特尔出版社出版了三卷本的歌集（它的内容我们已经谈过了），并附有语法和词典。这样一来，这一领域的大门，就向内行和业余爱好者大大地敞开了。

另外，这位尊敬的先生在德国逗留也使他能够接触那些杰出的人物。卡塞尔图书馆馆员格林以语言大师的机敏也去钻研塞尔维亚语，他翻译了伍克的语法，还加了一篇前言，我们上面介绍的那些情况就是以这篇前言为基础。他的那些意义重大的翻译再现了民族特有的意义和格律[②]，为此我们十分感谢他。

还有法特尔教授[③]，这位一丝不苟，兢兢业业的研究者，也做出了重要贡献，他使这一迄今仍然是陌生的，在一定程度上令人望而生畏的研究与我们接近。

在谈到这件事的来龙去脉时，再也没有比一位有特殊个性和才能的妇女所做的工作更令人高兴的了。她早年生活在俄

---

① 指他本人从一八一四年到一八一五年写作《西东合集》。

② 雅各布·格林一八一九年翻译出版了十九首塞尔维亚的民歌。

③ 法特尔教授是研究塞尔维亚语的语文专家，他曾指导特蕾泽·封·雅各布翻译塞尔维亚民歌。

国，通晓斯拉夫语言；她特别喜爱塞尔维亚语，全力以赴挖掘塞尔维亚语诗歌宝藏，并且硕果累累，从而结束了长期以来的贻误①。她不是靠外在的推动，而是出于内心的喜好和审视，翻译出这本诗集中的大部分诗，其中一部分编成了一本八开本的书，它所包含的诗的数量足以使人们能充分了解这一卓越的文学。当然，不会没有序言，它把我们这里简要介绍的情况表述得非常详尽，目的是为了促使大家都来真正关心这一可喜可贺的新现象。

德语特别适合于翻译塞尔维亚语的诗，它很容易与所有的惯用语接轨。它一点也不固执，它并不担心人家责备它不合习惯，不符合规则。它知道自己是由单词、构词、词组、成语以及一切可能属于语法和修辞的东西组成的，因而即使有人会指责使用它的作者，在自主的生产中犯有罕见的大胆妄为的毛病，但如若在翻译中它在每一种意义上都接近原文，人们也会对它作出让步，因为这是允许的。

一种语言如若可以以此为荣，那就非同小可。因为，虽然说，如果别的民族以自己的方式来吸收我们在我们自己的范围内创造出的富有独创性的东西，我们应当以感激的心情尊重它们这样做，但是如果它们在我们这里也要寻找土生土长的东西，那同样也有不小的意义。假使我们能够不声不响地从更多的方面实现这样的接近，那我们国内那些土生土长的人在短期内也必须走向市场，通过我们的介绍接受他们难以从第一手获得的商品。

---

① 这位女性就是特蕾泽·封·雅各布，她从一八〇六年到一八一六年住在俄国，学会了很多种斯拉夫语言。一八二三年她把她翻译塞尔维亚民歌的译稿寄给歌德，歌德在本文中谈到的那些内容，就是根据这一译稿来的，但在一八二五年（或 1826 年）译本正式出版时顺序有变动。

因此，为了从最一般再回到最特殊，我们可以斩钉截铁地说，翻译成德文的塞尔维亚诗歌特别成功。我们可以举出很多例子：为了讨我们的喜欢，伍克直译了好多首这样的诗。格林走自己的路，他喜欢表现这些诗的格律。我们还得感谢法特尔，他用散文摘要向我们介绍了最著名的诗《马克西姆·蔡尔努耶维奇的婚礼》。同时，我们还应感谢我们的女朋友，是她那迅速的直接参与使我们的视野大大开阔，同样我们也希望，不久读者的视野也能像我们一样得以扩大。

范大灿 译

路德维希·蒂克的《戏剧评论》

这本很值得一读的小书给了我许许多多启发。

书的作者是作为剧作家和细心的专家来评论祖国的戏剧，他长途旅行，通过直接观赏来了解外地舞台演出的情况。由于他做过认真细致的调查研究，因而他有资格成为他那个时代和过去时代的历史学家。他对观众的态度也极为友善，这一点在书中表现得非常明显。他的判断是根据享受，享受是来自直接体验。那些不然本来是相互排斥的东西，在这本书里都统一成一个完善的整体。

他对克莱斯特的崇敬①，表明他对人特别友善。克莱斯特这个作家，虽然真诚参与的意图是最纯洁的，但他总是让我感到畏惧和厌恶，就如同一个人的身体似的，自然把它安排得很美，但却染上了不治之症。蒂克把这种情况颠倒过来：他考察的是那些仍然保留着自然特色的精彩的部分，他把被扭曲了的放在一边，他更多的是原谅，而不是责备，因为本来那个有才华的人也只能让人感到遗憾，在这一点上我同蒂克是一致的。

另外还有一点我非常赞成，那就是：他热情地维护莎士比亚的统一性、不可分割性和不可触犯性，他主张把莎士比亚的剧本不经编辑，不经改动，从头到尾照原样搬上舞台。

---

① 蒂克在他的这本书里对克莱斯特的戏剧进行了评论。

十年以前，我的看法正好相反①，而且不只一次试图从莎士比亚的剧本中挑出真正有用的东西，剔去起破坏作用的和旁生枝节的东西。不过，那时这样认为也是对的，因为当时我和演员琢磨好几个月，最后的演出也只能达到这样的水平：虽然也有一定的兴味，也令人惊喜，但好像因为只是一次性地满足了要求而无法成为保留剧目。但是，现在要是再做这样的尝试，我就会感到非常愉快，因为从整体上看即使失败了也没有什么损失。

人不应该没有向往，因而如若他向往某一特定对象，并竭力认真而又善意地把某一已经逝去的伟大的过去在现在重现出来，那是有益的。现在，演员以及作家和读者就处于这种情况，他们仰望莎士比亚，通过追求无法达到的东西来发掘他们自己内在的，真正自然的能力。

上面这些方面，我完全赞同我多年的朋友所做的极有价值的努力；不过，我也得承认，我对他的有些说法也不敢苟同，比如他说："麦克白夫人是温柔可爱的人，因而也应这样来表现她。"我认为，这种看法不是他的真正看法，而是佯谬，这样的佯谬是在考察具有佯谬的伟大人物时产生的最坏后果。

这也是很自然的，蒂克提供的重要例证已经表明，一个演员如若了解他自己，并且发现他的天性与要求他扮演的角色并不完全合拍，他就会改造和调整角色，以期使它适合于自己，而且做得极其聪明，以致由此而产生的那个代用品简直成了一尊新的光彩夺目的塑像，我们把它当做明智的虚构，并意外发现拿它可以进行各种充满享受的比较。

这种情况我们当然必须承认，但是如若理论家这样暗示演员，从而误导他们以与作家显而易见的意图毫不相干的方式去

① 指一八一三年写成的《说不尽的莎士比亚》。

表演角色，那我们就不能同意了。

在某种意义上，这样的开端是很危险的。观众寻找权威，这是有道理的。因为，我们不也喜欢同懂艺术和会生活的人同甘共苦，一起讨论吗？谁要是在某一专业找到了某个真正的权威，谁就会理所当然地保卫权威，不断强调他拥有神圣不可侵犯的权利。

蒂克对《皮柯乐米尼》和《华伦斯坦》的阐述是一篇很重要的文章。我从始至终都直接参与了这部三部曲① 的写作，因而我很佩服蒂克对作品的了解能达到如此程度。这部作品虽然不仅在德国戏剧中，就是在所有戏剧中，也是最优秀的作品之一，但它的内部并不一致，因而批评家往往不满意；它的一个个细节并不准确，观众不得不欣赏它的整体。

蒂克提出批评的那些段落，我觉得，其中绝大多数是由于生病造成的。假使席勒不是犯有致命的慢性疾病，那这一切都会是另外一种情况。我们之间的通讯最清楚不过地表明了《华伦斯坦》是在什么情况下写成的，因此它可以促使那些真正善于思考的人获得最有价值的认识，它还使我们的美学同生理学、病理学以及物理学更紧密地结合起来，以便认识不论是个人还是整个民族，不论是最普遍的世界时期还是眼前的此时此刻都必须服从的条件。

范大灿 译

---

① 席勒的《华伦斯坦》共三部，即《华伦斯坦的军营》、《皮柯乐米尼父子》、《华伦斯坦之死》，因而称为三部曲。

但　丁

在承认但丁伟大的精神和情感特点的同时，如果也注意到乔托与他生活在同一个时代，那就也要求我们对他的作品给予应有的评价。他和乔托生活的那个时代，造型艺术又恢复了它的自然力量，从而生机勃勃。但丁本人也具有这种直观艺术感的天赋，他运用他那想象力的眼睛就能把各种事物看得那样清晰，从而能勾画出它们的鲜明的轮廓，因此即使是最隐晦和最离奇的东西我们看到也仿佛是按照自然描绘出来似的。还有他采用的三韵句，很少或根本没有束缚他的手足，相反以这样或那样的方式帮助他达到了目的，勾勒出人物。译者① 在这些方面大多遵循了但丁的做法，具体地想象出原作的特点，并努力做到为表达出原作特点所要求的一切，包括但丁所用的语言和格律。

如果说，我觉得还有什么可改进的地方，那是在这方面。

但丁地狱的整个构造有点小中见大，因而使人眼花缭乱。从最高处进来一直到最低层，设想成一个由许多小圆圈组成的大圆圈，但这个大圆圈又等于是一个圆形露天剧场。它硕大无比，而它呈现在我们的想象力面前的总是艺术上受到局限的东西，因为从上面就可以一目了然地一直看到竞技场以及这中间

① 从一八二四年到一八二六年德国出版了由卡尔·施特莱克弗斯翻译的但丁的《神曲》，歌德这篇文章就是针对这个译本而写的。

的一切。请看一下奥尔卡尼亚的画①，人们以为看到的是倒过来的凯博书中的插图②。这种虚构与其说是诗意性的，不如说是修辞性的，想象力被激发起来，但并没有得到满足。

不过，我们正好并不想赞扬整体，因而一个个别的异乎寻常的丰富大大出乎我们的预料，使我们惊叹不已，不知所措，并不得不表示敬慕。一个个场景的出现使我们一步一步地失去了对全貌的兴趣，而这些场景是最清楚地和最严格地由所有感性直观的条件和关系，由人物以及他们所受的惩罚和折磨平均完成的。我们举一个例子，也就是第十二章：

> 我们走下岸的那个地方山石嶙峋，大堆大堆石头让人目瞪口呆。尽管人们知道这些天在特兰托的这边发生了山崩，堵塞了阿迪杰河，但谁也不知道，这是由于地基支撑不住，还是由于地震？……从山上落下的岩石一望无际，盖住了山坡，岩石呈锯齿状，彼此压在一起，我每走一步都得犹豫半天。
>
> 周围全是乱石堆，我们就朝着乱石堆走去，但由于要承受新的重量，石头在我的脚下来回滑动。他随即说道："你在思想最深处一定是在打量我刚刚制服的那只发怒的野兽所看守的碎石堆吧。你听着，我第一次下到地狱的底层时，这座悬崖还没有塌下来。但是，在从狄斯手中夺走第一圈的大部分猎物的那个人从天上来到这里之前不久，这个又深又污秽的峡谷震得非常厉害，我以为宇宙感觉到爱了，

---

① 这是指比萨公墓的一幅表现地狱的画。这幅画以及公墓的其他壁画实际上并不是奥尔卡尼亚画的，而是由比萨的画家弗朗切斯科·特兰尼画的。歌德的这一说法是十六世纪意大利一位画家的观点。

② 凯博书中的插画：古希腊人凯博的书中有一幅插画，它表现了人的心灵活动的各种状态。

世界出现巨大的裂缝，又重新回到原来的混沌。当时，在这里和别的地方，自古以来就十分牢固的岩石也碎裂了。”①

首先我必须做以下说明：虽然在我收藏的一七三九年威尼斯出的但丁作品的原作中有个地方（即从“又因为”到“望而却步”）也暗示米诺涛尔②，但我仍然觉得，这仅仅关涉到一个局部地区。这个地方是山地，而且“山石嶙峋”；但诗人觉得，这么说还不够，这里的特殊之处（“又因为那里还有那样的东西”）是非常可怕，因而让人望而却步。因此，为了使自己以及别人多少感到轻松一点，他就提到发生过一次山崩，而且既不是用作比喻，也不是举一个直观的例子。这次山崩大概封住了从特兰托到维

---

① 这段引文是但丁《神曲》第十二章的开头，它与田德望先生译的中文版《神曲》的同一段落有很大出入。首先，有大量删节；其次，文字表达也不大相同。

② 歌德也注意到，原文中有的段落在他所讨论的这个译本中没有译出。根据田德望先生的译本，这句遗漏的话是在“我们为了走下岸去而来到的地方山石嶙峋”之后，即“又因为那里还有那样的东西，任何人一看到这个地方都会望而却步”。这句话中的“那样的东西”，就是指米诺涛尔。对米诺涛尔，田德望在他的译本中做了注释，现照录如下：“指古希腊神话中半人半牛的怪物米诺涛尔。克里特岛的国王米诺斯的王后帕西菲爱上了一只公牛，为了达到她的目的，她钻进一只木制的母牛肚里，把公牛引来和她相会，结果生了这个怪物。因为他是人和兽杂交生的，所有诗中称之为克里特岛的耻辱。

关于米诺涛尔的职责和象征意义，注释家意见分歧。有的认为他是吃人的怪物，所以但丁把他作为惩罚暴力罪的第七层地狱的看守者；有的认为他并不是第七层地狱的看守者，也不是暴力的象征，而是被放在第六层和第七层地狱的交界处，作为无明火的象征，把守那座崩塌的悬崖。葛拉勃尔认为米诺涛尔作为半人半兽的怪物，象征人性的兽性化，也就是说，象征疯狂的兽性，这种兽性刺激人犯下在第七层地狱里受惩罚的暴力罪。在古代的圆形雕饰和雕刻中，米诺涛尔都是人身牛首；但丁把他塑造成人首牛身，也说明这个怪物的寓意就是这样。这种看法比较恰当。”

罗那的道路。那里满是从原始山脉上塌下来的巨大岩石板和碎石，这些石头都是刚刚崩塌下来，十分锋利，它们还没有发生风化，也没有通过植被而结在一起，变得平整，而是一块块巨大的石头像杠杆似的横在那里，脚一踩上去就上下摇晃。在但丁的作品中，当但丁走下岸时也发生了这样的情况。

但是，诗人想无限超越这种自然现象，因而他采用地狱之行，不仅是为这次山崩，而且也为冥界的其他现象找到充足的理由。

游地狱的人走近了血水河，这条河呈弧形，周围环绕的河滩十分平坦，成千上万个肯陶尔① 四处奔走，执行它们那野蛮的守卫使命。维吉尔站在平地上，已经接近奇隆②，而但丁却步履艰难，在岩石中间东倒西歪。我们不得不再次向那里望去，因为肯陶尔对他的同伴们说：

> 你们觉察出后面那个人脚碰着什么，什么就动吗？死人的脚平常不会这样。③

请问一下自己的想象力，这次巨大的山崩是不是在精神中完全呈现出来呢？

在其余各章里，尽管场面有所变化，但仍然可以看到，这种通过同样条件的再现紧抓不放和生动描绘的做法。这样一些相类似的情况，就使得人们最大限度地了解了但丁的最根本的创作精神。

但丁这个活人和已经故去的死人之间的差别，在别的场合

---

① 肯陶尔是古希腊神话中的半人半马的怪物。但丁把这种怪物作为暴力的象征，同时又使他们看守，监视犯有暴力伤害他人罪者的鬼魂。

② 奇隆是肯陶尔的首领。

③ 但丁在诗中是活人，活人比鬼魂重，因而碰到什么，什么就动。

也是十分明显的。比如说,炼狱里的精神居民一见到但丁就吓得要命,因为他们从但丁的身影看到他的肉体。

范大灿 译

再说说荷马

在人之间有各种各样的争论，这些争论是由于思维和感觉方式的不同、对立、无法协调而引起的，并一再发生。假使某一方特别突出，为大多数人所拥护，而且取得的胜利达到这样的程度，致使对方退避三舍，不得不暂时偃旗息鼓，那就称占优势的一方为时代精神，一个时期内它可以为所欲为。

前几个世纪，这样一种特殊的对世界的看法及其实际后果可以维持很长时期，还可以决定和确认整个民族和多年的习俗。但是，近来这种现象出现了较大的灵活性，逐渐有了这样的可能，两种对立的意见可以同时出现，彼此可以保持均势。我们认为，这是最值得欢迎的现象。

因此，就比如说，在判断古代作家时，当我们在分离归类方面还没有达到最高水平的时候，新的一代人已经出现，他们把统一和沟通看作是一项高贵的义务；在我们一个时期来把荷马——当然并不是完全有意——看作是拼凑，看作是众多成分的串连时[①]，他们善意地强使我们把荷马看作一个光辉的统一体，把在他的名下流传下来的诗看作是出自唯一一个具有较高诗人意识的人的有关神的创造物。这种情况也是在时代精神的

---

① 一七九五年一位古代语文学家发表文章，认为荷马史诗是由许多游吟艺人集体创作的。

作用下发生的，它既不是约定的，也不是传统形成的，而是靠各地以各自方式出现的力量。

范大灿 译

亚里斯多德《诗学》补遗

每个还多少关心一点一般文学理论，尤其是悲剧理论的人，都会记得亚里斯多德《诗学》中的一段话，那段话给解释者带来了很大的困难，因而这段话的意义究竟在哪里，他们难以取得一致意见。这也就是说，在进一步表征悲剧时，这位伟人要求悲剧应当通过表现能激起怜悯和惧怕的行动和事件来使观众摆脱这些激情，从而使他们的情感得到净化。

我自己对这段话如何看，我想只要把它翻译出来我的想法也就最好地表达出来了。

“悲剧是对一种意义重大的和完整的，并有一定长度的行动的摹仿，这一行动是由优美的语言吟咏出来的，而且是由各个扮演自己角色的人物分别吟咏出来的，而不是由单独一个人叙述出来的；不过，在怜悯和恐惧之后，最后是以这些激情之间的彼此平衡为结束。”①

通过上面的翻译，我想，迄今一直让人弄不清楚的那段话已经明明白白了，需要补充的只有一点：亚里斯多德讲的完全是悲剧的构造，而且他始终都针对这一对象。既然如此，他怎么会想

---

① 歌德对这段话的译法反映了他自己对悲剧的看法，为了使读者有个对照，我们把罗念生译的《诗学》中的这段话抄录如下：

“悲剧是对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的摹仿；它的媒介是语言，具有各种悦耳之音，分别在剧本的各部分使用；摹仿方式是借人物的动作来传达，而不是采用叙述法；借引起怜悯与恐惧来使这种情感得到陶冶。”

到一出悲剧对观众也许会产生的作用，甚至是遥远的作用呢？这绝对不可能！他说得十分清楚，而且也非常正确：悲剧在用完能激起怜悯和恐惧的各种手段之后，最后必然以这些激情的平衡、和解结束它在舞台上的表演。

他所理解的求平衡①，就是这种起和解作用的圆满结局，而这种结局本来是所有的戏剧，甚至所有的文学作品都应当有的。

在悲剧中，这种和解性的圆满结局是通过人的牺牲来实现的，人的牺牲可能是实实在在地发生的，也可能是在有利的神的作用下由替代物所代替，就像亚伯拉罕② 和阿伽门农③ 那种情况。总而言之，如果悲剧要想成为一部完善的文学作品，它就不能不以一种和解，一种解决为结束。不过，这种解决是通过一种有利的、所企求的结局引起的，因而已接近于中间状态，就像阿尔刻斯提斯起死回生④。相反，在喜剧中，最后解决通常是摆脱一切本来就既不包含恐惧也不包含希望的窘境，男女成亲结婚，这样的结婚虽然不是生活的结束，但却是生活中一个意义重大的和值得注意的阶段。谁也不想死，谁都想结婚，这就是亚里斯多德美学为悲剧和喜剧规定的半开玩笑，半认真的区别。

其次，我们还注意到，希腊人是用他们的三部曲来达到这样的目的，因为大概再也没有比《科罗努斯的俄狄浦斯》中的求平

---

① 原文为 Katharsis，在罗念生译的《诗学》中译成“陶冶”，也有人译成“净化”。罗念生的注释，Katharsis 这个词作为宗教术语，意思是“净洗”，作为医学术语，意思是“宣泄”或“求平衡”。歌德显然认为，亚里斯多德用这个词，是取其“求平衡”之意。因此，我们在这里把它译成“求平衡”。

② 亚伯拉罕，《圣经》人物。他得到上帝的命令，拿他的儿以撒做祭品，他真心诚意地照办，最后一只公羊代替以撒做了祭品。

③ 阿伽门农本来应当拿他的女儿伊菲格尼做祭品，但最后女儿伊菲格尼逃到了陶里斯，一只牡鹿代替她做了祭品。

④ 根据希腊神话，阿尔刻斯提斯自愿为丈夫去死，丈夫因而得救。后来赫剌克勒斯又将她从地府救出来，使她与她丈夫共同生活。

衡再高的求平衡了。这个剧本写一个一半有罪，一半无罪的罪犯。此人体质非凡，过着阴郁痛苦的生活，因而尽管他性格伟大，但总是由于过早采取行动而陷入动因永远无法探明和后果无法理解的暴力之中，从而把自己以及他周围的人推入万丈深渊，苦难永世难销；可是，由于他对别人采取了和解的态度，因而他还是和别人言归于好，他自己也升华成诸神的亲属，成为一个国家为人赐福的保护神，享有自己独立的祭仪。

大师提出的原则就是建立在这一基础之上的，这项原则就是：既不必把悲剧主人公写成完全有过错，也不必把他写成完全无过错。在第一种情况下，求平衡仅仅是质料性的，比如说，一个坏蛋被杀，好像他只是幸免极普通的法律的惩罚；如果是第二种情况，那就根本不可能有求平衡，因为极端不公正的过错是由于命运或人的作用所致。

另外，像在任何别的场合一样，我在这里也不喜欢争论。不过，迄今为止人们是如何解释这一段话的，我得加以引证。据说，亚里斯多德在《政治学》中说过，音乐可以用来进行教育，以期达到伦理的目的，因为通过圣洁的旋律可以使在狂奔中才能激起的情绪缓和下来，进而其他的激情也会因此达到平衡。我们不否认，这与前面那种话有类似之处，但两者并不是一回事。音乐的作用更具有质料的性质，就像亨得尔在他的《亚历山大节》中所做的那样，又如我们在每次舞会上都能看到的那样，在举止高雅，彬彬有礼的波兰舞之后如果再跳起华尔兹舞，那所有的青年都会陶醉于酒神式的疯狂之中。

但是，音乐像任何一种艺术一样，对道德不会有任何作用，要求音乐以及其他文艺起这样的作用永远是错误的。这一点只有哲学和宗教才能做到。虔诚、孝敬、义务感，这些都应当激发起来，但艺术只有在偶然的情况下才能激发起这样的情操。艺

术所能做的和所能起的作用，只是弱化那些粗野的习俗，但这种弱化不久甚至会退化成软弱无能。

每个真正进行内心道德修养的人，都会感到并且承认，悲剧以及悲剧性的小说绝不会安抚精神，而只是会使情绪以及我们称之为心的那种东西骚动起来，将它们引导到一种含混不清和不确定的状态。年轻人就喜欢这种状态，因而对这样的作品有特殊的好感。

我们回过头来再重复一遍，亚里斯多德讲的是悲剧的构造，作家一旦把悲剧当作对象，他就想完整地表现某种有吸引力的东西，某种能看得见听得到的东西。

假使作家完成了他自己的职责，打了一个意义重大的结，又相应地解开了这个结，那么，同样的情况也会在观众的精神中发生；这种矛盾冲突的纠结使观众迷惘，各种矛盾冲突的化解又使观众豁然开朗；但是，当他起身回家时，他依然如故，没有一点改进；甚至假使一个人非常注意检验自己，他就会对自己感到惊讶，因为他发现自己回到房子里同出去时一模一样，还是那样轻率或者顽固，还是那样暴躁或软弱，还是那样温柔或者冷漠。如果这个题目通过进一步的阐述还可以更加清楚，那我们想，与这一点有关的一切就都已说过了。

范大灿 译

劳伦斯·斯特恩*

在文学修养以及人的修养急速向前发展的时候，我们常常会有这样的情况，竟然忘记了，是谁给了我们最初的启迪，是谁对我们产生了开初的影响。我们认为，现在存在的以及现在正在进行的，本来就必然是这样存在的和这样进行的。但是，正因为如此，我们走上了歧路，因为我们对那些曾经把我们引上正路的人视而不见。正是根据这种精神，我特别重视一个人。正是由于他的缘故，上一世纪下半叶才出现了一个伟大的时代，并很快就呈燎原之势。这个时代就是对人的认识更纯正的时代，就是高尚地容忍的时代，就是温情相爱的时代。

我们的许多成就应归功于他，因而我常常想念他；而且一旦谈到人总是在谬误和真理之间来回摆动时，也会想到他。人们还可以在更为亲切的意义上加上第三个词，那就是习性。因为有些人的现象，用这一名称可以最确切地表达出来。这些现象对外是谬误，对内是真理；如果认真加以考察，它们在心理学上极为重要。这些现象就是构成个性的那些东西。由此，一般变成了特殊，就是在最奇异的东西中，也能看到有吸引我们的知性、理性和亲善贯穿其中。

---

* 劳伦斯·斯特恩（1713—1768），英格兰幽默小说家，著有小说《项狄传》和《感伤旅行》（中译本题为《多情客游记》）。

尤利克·斯特恩[1] 满怀深情地在人身上发现了人的东西，并根据上述精神用优美动人的语言把外化为行动的习性称为ruling passion(占支配地位的激情)。确实如此，正是这些习性驱使人朝某一方面，沿着这一轨道继续向前，并且无须思考，无须劝说，用不着刻意打算或有什么意志力，就可以使人永远保持生命和运动的状态。一眼就可以看清楚，习性与习惯之间关系的密切程度犹如姐妹之间的关系一样，因为习惯有利于产生舒适感，而我们的习性就喜欢在这样的感觉状态中无拘无束地自由活动。

范大灿 译

---

① 斯特恩的有些作品用“尤利克”这个笔名。

尼布尔的《罗马史》*

如果我大胆地说，我只用几个白天和几个晚上的时间就把这部重要著作从头到尾读了一遍，并再次从中获得最大的教益，那人们可能以为这是狂言；不过，我要是同时申明：该书的第一版我就集中全力阅读过，而且不论是就其内容，还是就其思想，我都特别喜欢这部书，并努力以此来提高自己的思想境界，那我的上述断言就有了它的道理，因而也就会令人相信。

谁要是亲身感受到，在这样一个如此光明的世纪里，某些学科竟然缺乏批判精神，谁就会为呈现在我们面前的典范感到高兴，因为它使人们懂得，究竟什么是批判。

如果说，演说家不得不三次申明，他的艺术的开头、中间和结尾完全是掩饰，那么从这部作品就会看到，热爱真理可以生动而又有效地伴随作者走出这一迷宫。他从不重复原先的论断，他只是在如何对待以往的作者以及如何对待他自己本人的方式上始终不变，因而真理就获得了双重胜利。因为，真理不管照到那里，都是那样光辉灿烂，它打开了我们眼界和心胸，它鼓励我们，就是在我们必须活动的领域，也同样要到处观察，呼吸新鲜空气，更新观念。

匆匆一读，肯定有些个别被疏漏，这我老实承认；不过，我可

* 尼布尔的《罗马史》一八一一年十一月出第一版，并寄给歌德一本；一八二七年一月尼布尔又寄给歌德该书的第二版，歌德读后写了这篇文章。

以预言，整体的高尚思想会给我越来越深的印象。

因此，单是这一点就足以使我感到鼓舞。现在我又可以重新真心诚意地为每一项老老实实的工作祝福；另一方面，我虽然不会为在各种科学中存在的谬误，为完全彻底地继续错误，为继续通过偷运错误结论来歪曲真情的做法而怒气冲天，但我对任何蒙昧主义总是怀着某种恶感。遗憾的是，这种蒙昧主义的面目总是因人而异，它给本来是健康的目光蒙上某些面纱，从而使真实所具有的纯洁的白天和可以开花结果性质逐渐萎缩。

范大灿 译

《尼贝龙根之歌》

先是波得默，后来是米勒发现了这部著作，并把它公之于众①。

重新激起人们的兴趣。

一再被改写和研究。

因此，这是历史性的努力。

研究谁是作者，产生于什么时代。

发现了原作的各种版本②。

评价，过高的评价。

为了促进一件事，过高的评价是可以原谅的，甚至是必要的。

一再有新的见解和新的评断。

新的研究中显现出各具个人特色的见解。

原始材料是基础。

都是些巨人。

产生于最北的地方。

研究它是为何传到这儿来的。

传到我们这儿的时间相对来说比较晚。

---

① 波得默于一七五七年，米勒于一七八二年发现并出版了这部产生于十三世纪的英雄叙事诗《尼贝龙根之歌》。

② 在波得默和米勒之后又发现了许多种《尼贝龙根之歌》的手抄本。

因此就出现了我们不得不加以说明的各种相互矛盾的地方。

主题完全是非基督教的。

没有一点某个神主宰一切的痕迹。

一切都属于人以及想象中的地球上的居民,并由他们来决定。

对基督的崇拜没有一点影响。

男女主人公到教堂去是为了在那里争斗。

一切从根本上就是粗壮有力的。

这样就表现出无以复加的粗野和冷酷。

大概德意志人具有最温柔的人性。

有意表现地区性,因而造成很多的朦胧。

让人几乎没有时间去思考,第一部那些精彩的事件究竟发生在从沃尔姆斯到桑腾和东弗里斯兰这条边界上的什么地方。

第一部和第二部各不相同。

第一部更多的是富丽堂皇。

第二部更多的是力量。

可是两部在意蕴和形式上又完全彼此相配。

知道这部史诗是民族在修养方面达到了一个阶段。

原因就是,它提高了想象力,激发起感情,引起了好奇,而为了满足好奇又要求我们进行判断。

每个人都应该读这部作品,以便能按照自己的能力接受它的作用。

为使德国人能得到这样一种益处,这个译本应当受到最热烈的欢迎①。

---

① 一八二七年西姆罗克把《尼贝龙根之歌》这部用中古德语写成的史诗翻译成现代德语,同时把他的译本寄给歌德。这篇文章就是歌德读了这个译本之后写的。

经过翻译，古代语言那些晦涩难懂的地方不再使人感到为难，而整体的性质并没有因此受到损害。

新译者是尽可能逐行逐句地贴近原文。

仍然是古代的图像，但一目了然。

这就像人们从一幅画上去掉了一块遮住画面的干漆，我们又重新看到鲜艳的色彩一样。

我们希望这部作品能有众多的读者，译者正在准备第二版，他很乐意对某些段落进行加工，以便在不损害整体的前提下使这些段落更明白。

针对上面所说的，我们就用不着进一步阐述了。作品的存在，并不是为了让人对它作出一劳永逸的判断，而是要求每个人都进行判断，因而也就要求每个人都要有能够再现原貌的想象力，要求每个人都要既对崇高，宏大有感情，也要对温柔，雅致有感情，既要对包罗万象的整体有感情，也要对详加说明过的个别有感情。从这些要求可以看出，对它的探究还要进行好几个世纪。

任何有节奏的吟诵都是首先作用于情感，再作用于想象力，最后作用知性和道德理性的快感。节奏是迷人的。

我们听说过，一些毫无价值的诗就是因为节奏值得称赞而受到赞扬。

因此，根据我们经常发表的看法，我们可以断言，任何一部意义重大的文学作品，尤其是叙事体作品，都必须译成散文。

这样一种尝试对《尼贝龙根之歌》也大有好处，也就是说，如果把许多现在听起来像钟声一样悦耳的但并无实际意义的格律去掉，直接有力地向清醒的听众以及他们的想象力诉说，从而使意蕴以其全部力量出现在心灵面前，从一个新的方面呈现给精神，那对《尼贝龙根之歌》会大有益处。

按照我们的看法,也不必把全部都译成散文;我们建议,把第二十八章以及后面几章译成散文就行①。

我们许多报刊的有才华的工作人员可以大胆地进行这项愉快而有益的尝试,而且像在其他许多事情上一样,在这件事上也可以表明他们有进行竞争的热忱。

范大灿 译

---

① 即描写众英雄在匈奴王的宫廷同归于尽的那几章。

“German Romance”

如果我们非要用德文给出这一标题的意思不可，我们就只得这么说：浪漫式的，还包含童话式的杰作，选自在这一领域有突出贡献的德国作家的作品，这些作品包括穆塞乌斯、蒂克、霍夫曼、让·保尔以及歌德等人用自由优美的语言写的篇幅大小不等的叙事体作品。值得注意的是，在每篇作品前面都有一段作者简介。这些简介，就像席勒传一样①，值得大大赞扬，而且也可以推荐给我们的报刊翻译和介绍，虽然我们——不自觉地——绝不会这么做。对生活状况和生活事件的表述细致入微，并提供了充足的材料，说明每个作家的个性性格以及这种性格对他的创作产生的影响。这些简介，像席勒传一样，表明卡莱尔先生平心静气地、明确无误地、发自内心地关切德国诗意文学的开端；他专心致志地研究民族的独特追求，承认每个人的作用和地位，并由此在一定程度上对任何一个民族的文学内部不可避免的冲突作出仲裁。因为生活和工作本身就等于表态，就等于站在了某一边。名誉和地位可以为一个人的生存提供保障，可以给他带来使他取得进一步成功的影响，因而假使有人为名誉和地位而斗争，谁也不会责怪他。

如果说，一种文学内部的地平线常常因此许多年变得昏暗

① 《German Romance》的编者和译者是卡莱尔，他同时也是《席勒生平》的作者。

不清，那些外国人会使尘埃雾气降落，分散和消失，而且他们就像我们在清朗的黑夜观赏月亮一样心平气和因而能清楚地看到那些遥远的地方既有明亮的地方也有阴暗的地方。

这里我想把我以前写的一些观点插进来。人们也许会觉得我是在重复自己的看法，不过同时也得承认，重复也有某种好处。显而易见，所有各民族的最优秀的诗人和作家自古以来追求的就是人的普遍的东西。在每一个特殊之中，不管它是来自历史，来自神话，来自虚构，还是或多或少随意想出来的，人们都可以看到，那种普遍的东西越来越照射到民族性和个性之中，并贯穿其中。

因为，就是在实际的生活进程中，也总是有某种共同的东西占主宰地位，这种共同的东西会化解一切尘世的粗野、野蛮、残酷、错误、自私、谎言来实现自己，并处处努力传播和善，因而虽然不能企盼因此能出现普遍的和平，但完全可以指望，不可避免的争斗越来越不被人看重，战争越来越不那么残酷，胜利越来越不那么令人趾高气扬。

在所有民族的文学中所显示的以及所谋求的那些，正好也就是其余民族应当具有的东西。必须了解每个民族的特点，以便承认这些特点存在的权利，并进而同每个民族来往。因为，一个民族的特点，就如同它的语言，如同它的货币一样，是便于人们进行交往的条件，甚至只是因为有了它们，交往才成为可能。

达到真正普遍宽容的最可靠的途径是，承认每个人和每个民族的特点有存在的权利，但同时又坚信，真正值得赞扬的东西所以不同凡响，乃是因为它属于全人类。德国人很早以来就为这种沟通，为这种相互承认，贡献自己的力量。谁要是懂得并研究德语，谁就会觉得，他身居这样一个市场，在那里所有的民族都推销自己的商品，他自己充当翻译，同时他自己也富裕起来。

因此，应当这样来看待翻译家，他是作为这一普遍精神贸易的中介人而尽心尽力的，他把促进交换当作他的事业。尽管人们可以说，翻译有这样那样的不足之处，但现在以及将来它都是普遍的世界交往中最重要的和最有价值的工作。

库朗说，“上帝分配给每个民族一个能运用该民族语言的先知。”因此，每个翻译家都是他自己民族的先知。路德翻译圣经产生了最大的影响，虽然直到今天对它的批判还一再在吹毛求疵。圣经协会① 的全部巨大的工作，不就是把福音书以每个民族自己的语言和方式交给每个民族吗？

范大灿 译

① 十八世纪初欧洲各地相继成立了圣经协会。

基督和十二个《旧约》和《新约》人物：给雕塑家的建议*

如果说我们奉劝过画家们不要去创作《圣经》题材，那么，为了表示对这一组画的崇高敬意，我们现在回过头来找雕塑家，我们想借此机会把这事理出个大体轮廓。

如果有人要求雕塑家去创造单个的基督或是其门徒的塑像，我们听着会觉得很别扭。拉斐尔曾机智而轻松地在绘画中这么做过，这个我们不用计较。雕塑家应该采用哪些外部特征，以便把人物区别开来？在近代人看来，殉道者的标志不够雅观，而艺术家又不想回绝订货。唯一的办法就是拿一层又一层的布把这些勇敢的，身材匀称的男人包装起来，后者可能一辈子也没穿过那么多的布。

每当我们不得不为误入歧途或者说使用不当的艺术天才表示惋惜的时候，我们总是感到绝望，就在这种时候，我脑子里产生一个念头，觉得应该塑造十三个人物，把整个《圣经》组画展现出来。对此，我们将认认真真，力所能及地作一番叙述。

---

* 歌德一直认为，作为绘画题材，古代神话比基督教传说更重要。到了晚年，歌德又建议为基督和他的十二门徒塑像，这是因为这时他同德国浪漫派的看法一样，认为基督教题材的艺术虽在十六世纪就非常兴盛，但到十九世纪初，这种艺术还很不完善，最大的欠缺就是没有可与古希腊表现奥林波斯众神的塑雕相比美的作品。

一 亚 当

他体现出完整的人性的力量和美。我们不要把他想象为一个英雄，而是一个生机勃勃，刚柔相济的父亲。他那蔽体的兽皮是上天赐予的。我们应该请最优秀的大师来塑造他的面部表情。这位人类的祖先目光严肃，脸上挂着一丝伤感的微笑，他看着一个结实的，健壮的孩子，右手摸着孩子的头，左手随随便便地提着一把铁铲，看样子是干完了活，稍作歇息。

这头一个孩子十分健壮，他两眼发狠，以有力的双手掐死了两条想咬他的蛇。父亲看在眼里，喜在心头，不再为失去乐园而悲哀。我们只需把画摆到艺术家眼前，画面清晰，简练，能够添加的东西微乎其微。

二 诺 亚

他是葡萄农模样，衣服穿得很薄，但已经和兽皮形成巧妙的对照。他左手拿着一串葡萄，右手端着酒杯观赏。他一脸飘飘欲仙的醉态，葡萄酒给了他轻微的刺激。他显出一副踌躇满志的样子，一种悠然自得的念头：即便不能把人们从现实苦难中解救出来，他也有幸能够给他们一种哪怕是片刻抗拒忧愁的手段。

三 摩 西

这位英雄我只能想象其坐姿。为了调剂胃口，我也想看到一个坐着休息的人，因此我无法排除这种想象。也许是米开朗基罗为尤利乌斯二世的陵墓创造那尊辉煌的雕塑征服了我的想

象，使我摆脱不了。这个问题还是让艺术家去深思，去想象吧。

四 大 卫

他是一个不可缺少的人物，虽然我觉得这是一个艰难的任务。把牧人的儿子，幸运的骑士，英雄，歌手，国王，风月高手的特征聚于一身，或者突出其一种优秀品质：但愿天才的艺术家成功地塑造出这一形象。

五 以 赛 亚

他是王侯后裔，爱国者，先知，他那种尊贵的，警戒世人的形象十分突出。如果能够通过某一传说搞清楚那个时代的服饰，这对我们将十分有用。

六 但 以 理

这个人物我敢作更细致的描写：一张快活，细长，英俊的面庞，衣着得体，长长的鬈发，瘦削的身材，热情的目光和动作。既然他在这一列人物中最靠近基督，我建议让他面朝基督，仿佛他已经预见到那个被预告的人的来临。

如果我们想象自己进入一座大教堂，一边走一边欣赏了矗立在左侧的上述人物，那么我们现在就到了基督跟前。

七 基 督

必须表现他从坟墓走出来的一瞬间。脱落的尸布使我们有机会用美化的男性特征和不失分寸的裸体去表现这个靠神力复活的人，这算是对我们的一种补偿，因为我们以前只见到他横遭折磨的样子，他被赤条条地钉在十字架的形象，以及他的尸体。对一个艺术家来说，这将是最好的一个任务。据我们所知，这个任务还没有人圆满地完成过。

我们现在顺着另一边走过去，看看那六个《新约》人物。我们首先见到

八 使徒约翰

此人我们将给他一张圆脸，一头鬈发，一副比但以理更健壮的身材，以便通过这一个表现对至圣的热烈渴慕，通过另一个表现在至圣身边所感到的恬静的，得以满足的爱。通过这种对比，可以用一种细腻的，眼睛难以发现的方式表达出我们为之激动的思想。

九 福音书作者马太

我们应该把他表现为一个严肃，寡言，从容的人。他身边总陪伴着一个长翅膀的神仙，我们也将这么做。不过，这神仙是男孩模样，他正在一块石板上凿浮雕。浮雕上面可以看见一个国王和一个在远处的牧人对坐在母亲膝上的小耶稣顶礼膜拜，看得出远处还有一些牧人。福音书作者左手端着一块小木板，右

手捏一根石笔，愉快而专心地看着浮雕，一副要书写的样子。我们高兴地预见到他们的有趣形象。

根据思想，我们把他看作摩西的对立面，希望思想深刻的艺术家借此将法律和福音书对照起来。一个在古老的石块上刻下亘古不变的诫律，一个则准备轻松简洁地记录那个生动的场面。我不想给前者配搭档，因为他直接从上帝手中获得他的碑石；对后者而言，如果我们想采用象征手法，那么，神仙就可以表现一个传说，而福音书作者正是通过这个传说获得消息。

十

这个位置我们打算给卡佩瑙姆的上尉。他是最早的信徒之一。他向那个能够带来奇迹的伟人要求帮助，他既非为自己，也非为自己的亲戚，而是为了一个极其忠诚，极其温顺的仆人。这中间蕴含着某种温情脉脉的成分，希望艺术家也能感受到这一点。

既然我们提这些建议时也考虑到丰富多彩，我们就让罗马帝国上尉穿上一身明显的古装。我们并不要求人们一眼就看出他的作用和目的，只要艺术表现出一个极其理智而又善良的人，我们也就心满意足了。

十一　抹大拉的马利亚

我希望看到她坐着或者轻轻地靠着椅背，但不想看到她捧着一本书或者一个人头。她侧边的一个天仙把一个装着油膏的瓶给她看，这油膏将搽在主的脚上。她的眼里充满了虔诚，愉悦的满足。我们曾在一幅极其可爱的画中看到这一想法得以实

现，我们不相信还能想出比这更为虔诚，更为优雅的画面来。

十二　保　罗

这个庄重而威严的老师！艺术家们一般都让他手持利剑，但是我们不要他的剑，就像我们拒绝其他凶器一样。我们更希望看到他手舞足蹈的形象，看到他用表情和手势为自己的话语增添分量并以此信服于人。他和以赛亚这位警醒世人的老师，这位预见悲惨世界的先知刚好相反，他们两人不必形成鲜明对比，但彼此之间应该存在某种关系。

十三　彼　得

我希望以最机智，最真实的方式来处理这一形象。

前面说到我们走进大教堂，在柱廊两侧见到那十二个人物，在正中位置，在那最富尊严的地方则见到那个孑然一身，举世无双的人。我们是按历史顺序从左侧开始，逐一欣赏的。

说到圣彼得的形象，表情，动作，我希望能够表现下述内容。他左手上面吊着一把硕大的钥匙，右手拿着锁，就跟要开锁或者关锁一样。若是逼真地表现其姿势和表情，一个真正的艺术家会感到极大的快乐。彼得将以严肃的，探询的目光打量每一个来者，问他是否有权闯进来，同时又告诫每一个出去的人：他要当心，别让身后的门永远地关闭。

再次论证

在离开大教堂之前，我们又想到如下几句。我们在此有《旧

约》和《新约》人物，前者以堪称典范的方式把我们引向基督，表现了主的伟大，后者和主则有千丝万缕的关系。我们见到的人物形象姿态各异，同时又成双成对，互有关联，而且毫不生硬牵强，比如亚当和偌亚，摩西和马太，以赛亚和保罗，但以理和约翰。大卫和玛格达莱纳则和基督本人有直接关系。前者为自己有这么一个后代而骄傲，后者为其爱心找到这么一个高贵的对象，因而沉浸在最美好的感情之中。基督和他在天国的父亲只有精神上的关系。我们主张表现基督在尸布脱落那一瞬间的形象，并且认为这个主意是有益的。但是，我们关心的不在于标新立异，而是寻找合适的题材或者——如果已经找到的话——对之加以认可。

很明显，由于有充沛的创造力，雕塑家们在选材的时候并不总是走运的。这里有许多人物供他们挑选，而且其中的每一个都有塑造的价值。即便我们只能在大脑里勾勒整体轮廓，那也应该做一些大小合适的模型，搞一个雅致而丰富多彩的展览。批准这类事情的协会很可能得到掌声与满足。

如果能够找来几个雕塑家，按个人的兴趣和能力分担这些人物并且保持同样的尺寸，那么我们就可以搞一个展览，如果是在大城市，其观众必将络绎不绝。

黄燎宇 译

向青年作家再进一言

我们的大师是那样的人，我们在他的指引下在某一门艺术中不断地进行练习，在我们慢慢地达到熟巧的过程中，他逐步向我们传授基本原则，按照这些原则去做，我们就能最有把握地达到预期的目标。

从这个意义上看，我从来不是任何人的大师。但是，如果我说，我是如何关心德国人，尤其是关心青年作家，那我大概就可以称自己是他们的*解救者*。他们从我的经历中可以看到，正如人必须从内心出发生活一样，艺术家必须从内心出发工作，因为艺术家尽管想怎么做就可以怎么做，但展现出来的永远总是他的个性。

当艺术家朝气蓬勃，兴高采烈地工作的时候，他就显示了他的生活的价值，显示了尊严或者优美，也许还显示了先天赋与他的优美的尊严。

另外，我可以很好地觉察到，以这样的方式我对谁产生了作用。由此而产生出一种自然朴素的文学，而且只有以这样的方式才可能独创的。

幸运的是，我们的文学在技巧方面已经达到很高的水平，一个有价值的意蕴的作用又是那么明显，因而我们看到出现了奇妙的令人赏心悦耳的现象。这种技巧会越来越好，而且谁也不知道，它会发展到什么地步。只是每个人都必须认识自己，每个人都要懂得评价自己，因为在这方面无法求助于任何外来的外

在的标准。

不过，与此有关的一切，只能简单地说说。年轻作家要讲自己的生活体验和工作经历，而且只讲这个，不管它以什么形态出现，他们要严格地消除一切违反精神的东西，消除一切与意愿相反的东西，要消除一切胡言乱语以及一切只能予以否定的东西，因为这些东西不会产生任何结果。

我可以极为严肃地向我的年轻朋友们建议：必须观察自己本身，以便除了能熟练地运用格律以外，还能在意蕴方面取得越来越大的成功。

不过，诗的意蕴就是自己生活的意蕴。这个意蕴，任何人都不可能给予我们，或许可以使它变得昏暗，但绝不可能使它枯萎。对一切虚荣也就是毫无根据的自鸣得意，要比以往更加严厉地加以批判。

宣布自己是自由的，是一种巨大狂妄，因为同时也必须宣布，应当克制自己。谁能做到这一点呢？就此我可以向我的朋友们，即年轻作家们说：你们现在本来没有规范，规范要你们自己给自己订。你们写每一首诗的时候都要问自己，它是否包含生活体验，这种体验是不是曾对你们起着促进作用。

假使你们由于情人的离去，不忠，死亡而失去了她，并为此一再悲痛不已，那这对你们就毫无促进作用。这种情况一文不值，尽管你们也为此付出了机智和才能。

所以，要牢牢抓住不断前进的生活不放，一有机会就检查自己；因为，只有这样，才能表明我们现在是有生命力的，在日后的考察中才能表明我们曾经是有生命力的。

范大灿 译

对年轻作家的善意回答

常常有些青年人把他们用德语写的诗寄给我，希望我不仅能对这些诗做出判断，而且还希望我也能对诗作者的真正创作天赋谈谈我的看法。尽管我完全懂得对我的这种信任，但我不可能以书面形式对每一份来函作出恰如其分的回答，因为即使以口头形式作这样的回答也已经够困难的了。不过，总的来看，这些来函在一定程度上也有一致的地方，因而我决定，为将来打算，在这里先谈一些看法。

德语已经发展到很高的程度，每个人都可以根据自己的能力，按照对象以及感受的具体情况，用散文或韵文，成功地表达自己的感情和想法。由此可见，每个通过听和读而有了一定修养的人，如若心里有话要说，就会感到一种逼迫，非把自己的想法和判断，自己的认识和感觉轻松地表露出来不可。

不过，年轻人很难，也许根本就不可能看到，在更高意义上，仅仅做到这一步还远远不够。假使仔细考察一下那些产品，那就会看到，一切内心的活动，一切与个人有关的东西，都或多或少能成功地表达出来，有的甚至达到很高的程度，既深刻又清晰，既可靠又优美。令我们感到惊喜的是，在个别青年人的诗歌中也表达了普遍的东西，表达了像祖国、无边的自然以及它的一个个无法估量的现象这类最高的存在，我们对这些诗的伦理价值不能否认，对它们的写作方式也不能不称赞。

但是,恰恰在这里存在着令人担忧的东西,许多志同道合的人结成一伙,他们一起进行一种令人愉快的变革,而不检查一下,他们的目标是不是切合实际。

因为,遗憾的是,好心的观察家立即就会发现,青年人发自内心的喜悦一下子就会减退,对已经消失的欢乐的悲痛,对已经失去的东西的思念,对未被认识的东西的向往,对无法企及的东西的向往,对任何一种阻碍的厌烦和辱骂,对妒忌和迫害的斗争,所有这些使清澈的泉源变得混浊不清,充满生机的团体分散成悲观厌恶的隐士。

因此,要使一个有才华的人——不管他的才华具有什么特点,达到什么程度——都懂得下面一点是很困难的:缪斯虽然非常乐于与生活为伴,但绝不懂得指导生活。一旦我们步入充满活力和强劲有力的,但有时又令人不快的生活,我们大家就会感到我们依附于一个巨大的整体,我们就会要求重现过去的梦想,愿望,希望以及早年童话般的快活。在这种情况下,缪斯就悄然离去,它就会去造访高高兴兴地断念的人,造访轻松地恢复元气的人。这些人懂得每个季节都会有所收获,给予滑冰场和玫瑰园应有的时间,他们平息自己的痛苦,在他们的周围孜孜不倦地进行研究,看在哪里他们能找到机会减轻痛苦,促进欢乐。

在这以后,仁慈的女神就再也不会离开他们。这些女神既喜欢拘谨和纯洁的人,也乐于为谨慎和聪明的人提供帮助,它们一方面为处于萌芽中的但充满希望的正在形成的东西提供有利条件,另一方面又为得到充分发展的已经完成的东西感到高兴。因此,请允许我以一首小诗来结束发自内心的表白:

精神和意义是在时间中提高,
年轻人请记住:

缪斯懂得陪伴，
但不懂得指导。

范大灿 译

关于“世界文学”的重要论述

一、我在法国报刊上介绍的那些情况，其目的绝不仅仅是回忆我的过去，回忆我的工作，我是怀着一个更高的目的，现在我想谈的就是这个目的。人们处处都可以听到和读到，人类在阔步前进，世界关系以及人的关系前景更为广阔。不管总体上这具有什么样的特性，而且研究和进一步界定这一整体也不是我的职务，但我仍然愿意从我这方面提醒我的朋友们注意，一种世界文学正在形成，我们德国人在其中可以扮演光荣的角色。所有的民族都注视我们，它们称赞我们，责备我们，它们吸收和抛弃我们的东西，它们模仿和歪曲我们，它们理解或误解我们，它们打开或关上它们的心。凡此种种我们都必须冷静地接受，因为整体对我们具有巨大的价值。

一八二七年

二、我相信，一种世界文学正在形成，所有的民族都对此表示欢迎，并且都迈出了令人高兴的步子。在这里德国可以而且应该大有作为，它将在这伟大的聚会中扮演美好的角色。

三、现在，民族文学已经不是十分重要，世界文学的时代已经开始，每个人都必须为加速这一时代而努力。

一八二七年

四、其次，这里应当指出，我所说的世界文学将会顺利形成，假使一个民族内部的分歧能够通过别的民族的见解和判断予以

化解的话。

一八二七年十月

五、那些读者会慢慢地越来越多的杂志，将会最有效地为促进众望所归的世界文学作出贡献。我们想只重复这么一点：这并不是说，各个民族应该思想一致；而是说，各个民族应当相互了解，彼此理解，即使不能相互喜爱也至少能彼此容忍。

一八二八年

六、我们大胆宣布有一种欧洲的，甚至是全球的世界文学，这并不是说，各种民族应当彼此了解，应彼此了解它们的产品，因为在这个意义上的世界文学早已存在，而且现在还在继续，并且在不断更新。不，不是指这样的世界文学！我们所说的世界文学是指，充满朝气并努力奋进的文学家们彼此间十分了解，并且由于爱好和集体感而觉得自己的活动应具有社会性质。

一八二八年

七、现在一种世界文学已经开始，在这一时刻，如果仔细观察，德国人失去的最多，他们将会认真思考这一警告。

一八二八年

八、在巨大而又宽广的巴黎，戏剧必须夸张，而这种夸张对我们只会带来坏处，因为我们还没有发展到感到有此需要的地步。但是，这种情况是正在阔步前进的世界文学造成的后果。所以，人们只能这样来安慰自己，假使一般进行的不顺利，个别反倒会由此而得到好处；有关这方面的情况，现在我手中有很多很好的证据。

一八二九年

九、当然，世界文学之间的相互作用是非常灵活而又奇妙的。如果我没有弄错的话，谨言慎行，高瞻远瞩的法国人从中得到最大的好处。他们已经有一种充满自信的预感，他们的文学

将在更高的意义上对欧洲产生像在十八世纪上半叶产生过的那种影响。

一八二九年六月

十、已经有一段时间,人们在谈论一种普遍的世界文学,这并不是没有道理。所有在最可怕的战争中被弄得神魂颠倒,但不久又一一恢复了常态的民族,都必然会觉察到,它们发现并吸收了一些外来的东西,有时还感到有一种前所未有的精神需要。由此就产生了一种建立睦邻关系的感情,人们不再像到目前为止那样把自己封闭起来,而是精神逐步提出了这样的要求,把它也接纳在或多或少是自由的精神的商业交往之中。

一八三〇年

十一、别人说了我们些什么,这当然对我们极为重要,但对我们同样重要的,还有他们同其他人的关系,我们必须密切注视他们是如何对待其他民族的,如何对待法国人和意大利人的。因为只有这样,最终才能产生出普遍的世界文学;各个民族都要了解所有民族之间的关系,这样每个民族在别的民族中才能既看到令人愉快的方面也看到令人反感的方面,既看到值得学习的方面也看到应当避免的方面。

范大灿 译

温克尔曼*

引　言

纪念奇特的人物就如同面对重要的艺术作品，不时激起观察的才智。两者作为遗赠留给了每一代人，其事迹和身后的荣誉则属于那些真正视其为不可言状之生物的人们。虽然，每一个明智的人心里都很清楚，只有观察到他们的全貌才能获得真正的价值，不过，大家还是不厌其烦地试图通过沉思和文字从他们身上找出一点东西来。

如果能发现一点与这些对象相关的新东西并为世人知晓，我们将为此备受鼓舞，这样一来，我们此刻对温克尔曼及其性格、成就重新评价便显得合乎时宜，因为现在刚刚出版的书信会使人们对他的思维方式和生活状况有一个更为清晰的了解。

进　入

如果自然不薄待普通人而赐予他们珍贵的陪嫁，我指的是那种热烈的冲动，即从孩提时代起就兴致勃勃地去接触外部世界，认识它，和它发生联系，同它融为一个整体，那么，出类拔萃

* 本文最早刊载在歌德主编的《温克尔曼与他的世纪》一书，该书于一八〇五年在蒂宾根出版。

的才子们则常常具有以下的特点：对现实生活怀有一种恐惧，从而归隐自我，在自我中创造一个自己的世界，并以这种方式作出与通往内心相关的杰出成就。

反之，如果能在特别有才华的人们身上找到那种常人共有的需要：既热忱对待自然赋予他们的一切，又在外部世界找寻与之对应的图景并借此把内在的东西彻底提升到完整性和确定性的高度，那么，即便是这样一个令世界和后世均极度愉悦的存在也肯定会脱颖而出。

我们的温克尔曼即属此类。自然赋予了他塑造和装扮男人的东西。相反，他却毕生致力于寻找一种蕴藏在人自身和以研究人为主的艺术之中的、对他而言是相称的、优秀的和值得的东西。

卑微的童年，课时不足的少年，支离破碎的大学时代，学校职务的压力，这样一种经历所难免的担惊受怕和艰辛，他都同许多别的人一道容忍下来。他已是而立之年，却未受到命运的任何恩宠；不过，他的身上已经出现了一种既值得追求、同时又有可能实现的幸福的萌芽。

用自己的眼睛确信世界的状态，这一要求的痕迹我们已经可以在他的这段悲伤时期中找到，虽然模糊而杂乱，表达得却是足够坚决。他的一些到国外去看看的计划，终因考虑不周未能如愿以偿。他梦想去埃及旅行；他动身前往法国，意外的障碍使他无功而返。相比之下，他的天赋起了较好的引导作用，使他最后下定决心奔赴罗马。他感觉在那里停留一段时间对他十分合适。这已不再是一时的心血来潮，而是一项义无反顾的计划，他要用智慧和坚定去完成它。

古典风范

人完全可以通过有目的地使用个别力量来办成一些事情，他可以通过好几种能力的联合办成不同寻常的事情；但是，只有当他身上均匀地集中了所有这些特性，他才办得成那件独一无二的、令人惊异的事情。最后这种情况便是上苍赐予古人，尤其是处于鼎盛时期的希腊人的幸运；作为今人的我们受命运的安排，依赖于前面两种情况。

如果人类健康的天性是作为一个整体在起作用，如果他觉得处在世界中就跟处在一个宏大、美丽、庄严、宝贵的整体中一样，如果和谐的愉悦为他提供一份纯洁、自由的惊喜，那样的话，宇宙假使能够感觉到自己，就会如同抵达目的地般地欢呼起来，欣赏自身发展与本质的顶峰。因为，如果连一个幸福的人都不能最终为自己的存在感到不由自主的喜悦，又何苦要耗费那么多的太阳、行星和月亮，那么多的星星和银河，彗星和星云，那么多已经形成的和正在形成的世界呢?

如果今人，正如现在刚刚发生在我们身上的情况一样，每每进行一次观察，便要把自己抛入无穷之境，以便最终(如果他能成功的话)重新返回到有限的一点上，那么，古人却能即刻感受到那唯一的、位于美的世界之迷人范围以内的愉快，而无需去走什么弯路。他们被安置过来，召集在一起，这里有他们活动的空间，有他们的激情所需要的对象和营养。

他们的作家和历史学家令明智之人钦慕，令效仿之人绝望，原因就在于剧中那些行动着的人物是如此深刻地根植于他们的自我之中，根植于他们祖国那紧密的范围之内以及他们所描绘的那条自己与同胞的生活道路之上，并把一切感觉、兴趣和力量

都倾注到现在。所以，思想相同的表演者很容易把这样一种现在变为永恒。

在他们眼里，发生的事情拥有唯一的价值，正如在我们眼里，似乎只有那被想到和感觉到了的东西才算得上有些价值一样。

按照某种方式，作家生活在他的想象力之中，历史学家生活在政治的世界里，学者则生活在自然的世界里。他们全都紧握最近的、真实的和现实的东西，甚至连他们幻想的图景都是血肉丰满。人自身及与人有关的一切被尊为至宝，他同世界的所有内在与外在的联系通过如此巨大的感受力得到观察和描绘。感觉和观察还没有变得支离破碎，那几乎无法治愈的人类健康力量的分离还没有发生。

然而，那样的天性不光擅长享受幸福，同时也极能承受不幸：正如健康的纤维抵抗疾病、每次遭受病痛侵袭时迅速修复自己，同样，那种天性所具备的健康的感受力也能够在抵御内在及外在事故的斗争中轻松快捷地修复自己。这样一种古典的天性，倘若可以断言的话，只重新显现在与我们同时代的一个人即温克尔曼身上，而且通过非同寻常的考验证明，三十年的卑微、失意和忧虑并不能压制它、赶走它、使它麻木。只要他获得了一种适宜于他的自由，他便成为完全符合古典精神的独立整体。受职业的影响，他处在享受和贫困、欢乐和痛苦、拥有和失去、上升和下降这样罕见的更迭之中，但却始终满足于这片美丽的土地，而我们正是在这片土地上受到一个变化无常的命运的袭击。

如果说他在生活中具有一种真正古代的精神，那么，这种精神也一直忠实地伴随着他的研究工作。不过，当古人在大规模处理科学的过程中为了把握形形色色人类范畴之外的事物而几乎不可避免地要分散力量和能力、支离整体，从而已使自己陷入

某种尴尬的时候，遭遇类似情况的今人则展开了一场更为冒险的游戏，他的注意力涣散在对形形色色可知之物单个的润色上，他迷失在毫无关联的知识的汪洋里，他处于这样的危险境地，却不能像幸运的古人那样，通过其个性的完整来弥补不足。即使温克尔曼时而出于兴趣和爱、时而受必要性引导，也曾多次徜徉在可知的和值得探求的事物里，但他或早或晚终究还是回到了古代，尤其是古希腊那里，他感到自己和它是那样的贴近，他应该是在他最好的年华里同它如此幸福地连结在一起。

异 教 意 识

那种对有赖于现世及其财富的古代意识的描述引导我们直接得出如下的看法：这样的优势只可以同一种异教意识联合。信任自己，在现世里发生作用，将诸神纯粹当作祖先尊奉，只把它们作为艺术品加以欣赏，服从命运的威力，甚至在重视身后荣誉的同时重新使未来扎根于现世，这一切是如此必然地联为一个休戚相关而又密不可分的整体，形成一种自然本身想要到达的人性本质的状态，从而使我们无论处在享受的极至，还是牺牲，甚而毁灭的深渊的时候，仍能觉察到一种不可摧毁的强健。

这种异教意识从温克尔曼的行为和著作里流露出来，尤其体现在他的早期书信中，当时他还在与新的宗教观念发生摩擦并因此殚精竭虑。他的这种思维方式，他对所有基督教意识方式的远离，还有他对此怀有的反感，这些都是人们在评价他的所谓改信别的宗教[1] 时不容忽视的地方。基督教的各个分支在他眼里一点也不重要，因为按照他的天性，他从未属于过任何一

---

[1] 一七五四年六月一日温克尔曼改信天主教。

个隶属于它的教派。

友　谊

如果古人们都如我们所称颂的那样是真正完整的人，那么，他们肯定知道如何通过对自身和世界的愉快接受来完整地连结人类的本质；他们不可以缺少那种惊喜，它来源于相似天性之间的连结。

这里同时也显示出古代与现代的一个奇特的区别。同妇女的关系几乎没有逾越最普通的需求的界限，而这种关系在我们这里已经变得如此温柔和富于精神性。父母同孩子之间的关系在某种程度上似乎更温情一些。不过，男性之间的友谊对他们而言最为重要，高居所有情感之首，尽管克洛丽斯和提伊娅是到了冥府也拆不散的女朋友。

充满激情地履行温情的义务，密不可分的情欲，一方对另一方的付出，为完整的生命而提出的规定，必要的走向死亡的陪伴，发生在联接两个青年人过程中的这一切令我们惊奇，当作家、历史学家、哲学家、讲演家向我们灌输赋予这样的内容及含义的童话、事件、情感和思想时，我们真的感到羞愧。

温克尔曼觉得自己正是为这样一种友谊而生，不仅可以堪当此任，而且极其需要；他只能通过友谊的形式感受到自己，只能在那必须经由一个第三者来完成的整体的观照下认出自己。他很早便把这种观念用到一个也许并不值得的对象身上①，他为他尽心尽力，为他而活，为他受苦；为了这个人，穷困潦倒的他甚至找到了富裕、给予和献身的办法，他不带任何疑议地将自己

---

① 歌德这里指的是温克尔曼的学生兰普雷希特。

的存在、自己的生命抵押出来。这就是温克尔曼虽身处压抑与穷困的逆境却依然能够感到自己伟大、富有、慷慨和幸福的地方，因为他可以为自己最爱的那个人做些事情，作为最大的牺牲，他甚至迫使自己原谅了他的忘恩负义。

即使事易时移，温克尔曼也要把一切接近于他的值得尊崇的东西按照这种原始的形式进行改造，使之成为他的朋友，虽然有些产物不久便轻易地离他而去，但这种美好的信念却为他留住了一些杰出的心灵，因而他有幸与他的时代中以及他的同仁中的精英们保持那种最美的关系。

美

不过，如果那种深邃的对友谊的需求原本只是在为自己创造和塑造它的对象的话，那么由此而降临到这位具有古代思想的人身上的也只能是一种单一的伦理方面的幸福，倘若一种近似的、相同的需求及其令人满意的对象不能顺利地出现，外部世界所给予他的将会很少；我们指的是那种对感性美的要求和感性美本身。

因为，不断地上升着的自然的最终产物是美的人。而且，它创造他的可能性极小，因为许多条件同它的观念背道而驰，更何况它的无限威力不能使它长久地处于完美状态并赋予那被创造出来的美以永恒。所以我们可以确切地说，美的人只美在瞬间。

艺术于是应运而生。把自己置于自然的顶峰，通过这种方法，人重新把自己视为一个完整的、必须再次创造出一座顶峰的自然。他通过以下途径使自己上升到这一步：他用所有的完善和美德充实自己，他呼唤选择、秩序、和谐和重要性并最终起来生产那同他其余的活动和产品相比占据着一席璀灿之地的艺术

品。一旦它被创造出来、以其理想的现实性立于世界的面前，他也就创造出一种持久的、亦即最高级的作用来：由于它是所有力量的精神产物，所以它包容了一切值得尊敬和爱的美好事物，它赋予人的形象以灵魂，从而使人超越自己，替他完成他那生命与行动之圆，并且为了集过去和未来于一体的现在而将他神化。那些看见了奥林匹亚的朱庇特的人们为这样的情感所打动，这一点我们可以从各种有关古人的描绘、消息和见证中推断出来。神变成了人，目的是为了把人提高为神。人们看见了最高的尊严并为那最高的美而激动不已。由此看来，那些古人们由衷地发出如下感叹还是很有道理的：没有看见这件作品，死也不能瞑目。

根据温克尔曼的天性，他是有能力面对这种美的，他首先从古人的书籍里感受到了它；但它亲自去迎合他却是从造型艺术作品开始的，我们也是借助这些作品才对它有所了解，目的在于通过活跃的天性的产物来感受它并对它进行鉴赏。

如果友谊和美这两种需求同时在一个对象身上找到养料，那么，人的幸福和感激之情似乎就逾越了一切的界限，他宁愿倾其所有来为他的依恋和景仰作微不足道的证明。

这种情况常常体现在温克尔曼与美少年的关系之中，只有在这样的、经常只是稍纵即逝的时刻里，他才显得最为活跃和可爱。

天　主　教

怀着这样的思想、这样的需求和愿望，温克尔曼长时间沉溺于陌生的目的里。他发现在自己周围找不到一丝求得帮助和支持的希望。

比劳伯爵作为靠财产生活的个人[1] 只用少买一本重要的书便能给温克尔曼开启通往罗马的道路，他作为大臣也拥有足够的影响力来帮助这个杰出的人摆脱窘境，他大概身边太需要这个做事的仆人了，要不就是他并未意识到自己做了件功德无量的事情：为世界输送了一个能干的人才。不管怎样，德累斯顿宫廷[2] 是一个可望得到足够支持的地方，它皈依了罗马教会，而要想得到恩宠，除了去找听取忏悔的神父和其他神职人员以外几乎别无选择。

诸侯的榜样对周围影响极大，它以一种无形的力量促使每个在伯爵身边供职的公民采取类似的，尤其是道义上的行动。诸侯的宗教在某种程度上仍占主导地位，罗马的宗教则好似一股旋转不已的旋涡，把平静流经身旁的波浪裹携进它的圆圈里。

基于这种情况，温克尔曼不得不感到，为了在罗马做个罗马人，为了同那里的生存紧密交融并在交往中获得信任，必然必须声明拥护那里的教区，承认它的信仰，服从它的习俗。他的成就便已表明，倘若他没有较早地作出这个决定，他就不能完全达到自己的目的；而新教的洗礼一直没能把他这个骨子里天生的异教徒变为基督的善男，因此，他基本上算是十分轻松地作出了这个决定。

不过，他对自身状况的成功改变并非毫无激烈的斗争。我们可以根据我们的信念，根据权衡再三的理由最终作出一个决定，它同我们的想法、意愿及需求十分和谐，而且对维护和促进我们的生存显得不可避免，以至于我们和我们的内心完全达成一致。但是，一个这样的决定也有可能与普通的思维方式，与许

① 温克尔曼曾给比劳伯爵管理过图书。

② 比劳伯爵在德累斯顿宫廷任职。

多人的信念发生矛盾;这样一来便又开始了一轮新的争论,它虽不会引起我们的不确定感,却能造成一种不愉快,一种缺乏耐心的烦躁,即我们向外的时候发现到处都是分数,而往里的时候则以为自己所到之处看见的全为一个整数。

而温克尔曼在迈出他那已经想好了的一步时也是如此,他考虑着这一行为的后果,尤其是它对第一个恩人——伯爵的影响,他显得担心、害怕、愁苦,而且情绪十分激动。他涉及此点的亲密言论是多么的纯美、深厚和诚恳!

因为,每一个改变宗教信仰的人会自然而然地沾上一种似乎是永远也不可能洗刷掉的污点。我们从中看出,人们知道珍惜不屈不挠的意志胜过一切,更何况整体分裂为各个党派的他们随时都关注着自身的安全性和持久性。这里所说的既不是感情也不是信念。在命运的安排多于选择的地方,人们应当学会忍耐。固守一个民族,一座城市,一位诸侯,一位朋友,一个女人,使一切与之发生联系,为之创造一切,渴望和容忍一切,这是值得珍视的东西;相反,背离永远令人憎恨,动摇不定则会被人耻笑。如果刚才所讲的是险峻的、十分严肃的一面,那么现在可以来看看人们能够轻松愉快对待的事情的另一面。我们绝对不会赞同的人类的某些状态,存在于第三类人身上的某些道德污点,对我们的想象力而言具有特别的诱惑。如果允许我们打个比方的话,我们就想这么说:这跟吃野味的情形一样,在美食家的口里,稍微带点霉味的肉要比新鲜煎炸的好吃得多。一个离婚的女人,一个叛徒,可以给我们留下特别富于诱惑力的印象。那些我们平时也许只觉得奇怪和亲切的人现在在我们的眼里变得神奇起来,而且,不容否定的是,在我们的想象力面前,温克尔曼改变宗教信仰大大提高了其生平和气质的浪漫性。

不过,就温克尔曼本人而言,天主教并不含有任何讽刺挖苦

的成份。他只把它视为一件披在身上的化装舞会长袍，他在这方面的措辞十分严厉。他后来似乎也没有好好遵守它的习俗，恐怕就是因为言辞随便而使自己受到热忱的信徒们的怀疑；至少有些地方流露出一种对宗教法庭的小小的畏惧。

发现希腊艺术

从所有文学的东西，甚至从以词汇和语言为媒介的最高级的东西，从诗歌和演说学，过渡到造型艺术，是很困难的，可以说几乎是不可能的；因为两者之间存在着一条巨大的鸿沟，只有一种特别适合的天性才可以帮助我们去逾越它。从现在开始，我们手头掌握着足够的文献，以便评价温克尔曼在这个方面到底有何作为。

他为那些艺术珍品所吸引首先始于享受的喜悦；仅就对它们的使用和评价来看，他尚需艺术家们作为中介，他懂得如何把他们多少有效的意见串连、编辑和排列起来，他在德累斯顿时期就已发表的著述《论绘画和雕刻艺术对希腊作品的模仿》连同两个附录便是由此而来的。

温克尔曼看来已从这里步入那条正确的道路，这些著述的基本章节也写得十分精致，其中已经正确地提出了艺术的最终目标，尽管如此，它们在素材和形式上仍然过于雕琢和奇异，如果事先对当时云集于萨克森的那帮鉴赏家和艺术评论家的个性，对他们的能力、意见、喜好及怪癖没有一个较为详尽的了解，要想从它们身上找到一种意义，恐怕只能是白费力气；了解情况的艺术爱好者们有过比较接近于那段时期的生活经历，倘若连他们也不马上下定决心，在还有可能的情况下亲自或者推动别人描绘一下那时的状况，那么，这些著述将永远对后人紧闭

大门。

李佩特、哈格多恩、厄泽尔、迪特里希、海内克、奥斯特莱希均按各自的方式热爱、从事和促进艺术。他们的目的是有限的，他们的原则也是单一的，且往往显得怪异。故事和轶闻盛行，对它们形式多样的运用不仅应使社会得到娱乐，也要令其从中获取教益。温克尔曼那些著述的产生正是以此为基点，他甚至不久就发现了这些作品的不足，他在给朋友的信中对此毫不讳言。

然而，他最终决定启程，准备得虽不算充分，但多少也预习了一下，去到那个国度，对每个易感的人而言，那是他最为独特的教育时代的开始，它弥漫着他的全部秉性并显示出这样一些必须是既真实又和谐的作用，因为它们最终有力地表明自己是连结最不相同的人们的坚固纽带。

罗　马

温克尔曼现在到了罗马，谁会比他更有资格感受到那种伟大的状态对真正易感的天性所能产生的作用。他看见自己的心愿得以实现，自己的幸福得到证明，自己的希望获得极大的满足。他的脑海里萦绕着他那得以体现的观念，他惊异不已地漫游于一个巨人时代的遗迹中；艺术产生的壮丽峭然立于自由的天空之下；他心甘情愿地抬头仰望这些奇迹般的作品，就跟仰望天边的星星一样，而每座闭锁的宝藏也都向一个身材瘦小的天才打开了大门。这个新来的人像个朝圣的香客，悄悄地四处走动，毫不显眼地接近壮丽和神圣；在他还未让自己一一动手之前，整体便已令他眼花缭乱，他也预感到那种和谐，它必定会最终为了他的缘故而从这些众多的、常常看似敌对的元素中脱颖而出。他观察、凝视一切，随着其愉悦感的日趋完善，他被视为

艺术家，而人终归还是十分乐意被视为艺术家的。

一位友人曾就那种状态所产生的巨大作用为我们作了精辟的论述，我们现在就来把它告诉给我们的读者，以取代其它所有的看法。

“罗马是我们所认为的集整个古代于一体的地方，我们在古代作家、在古代的国家宪法那里感受到的东西，我们以为在罗马还会多于所感到，甚至看到的。正如荷马不可以和别的诗人同日而语一样，罗马也不可以同别的城市，罗马地区也不可以同别的地区相提并论。当然，这种印象的绝大部分属于我们自己而非对象本身；不过，这可不仅仅只是那种多愁善感的想法：站在某个伟人曾经站过的地方，而是一股巨大的魅力，吸引着我们进入一个我们所认为的比较崇高和庄严的过去，即便是通过一种必要的欺骗。这是一股任何人都无法抵御的威力，因为这片居民们纷纷弃之而去的荒凉之地及其大量的、令人难以置信的废墟把我们的视线引导到了那里。这一过去从其内在意义来看显示为一种伟大，它排除任何的嫉妒之心，人们只有和想象力一道参与它才能感到极度的幸福，至于其它的参与方式则是毫不可能的。另外，这个过去还使外在意义，即形式的妩媚，形象的伟大与素朴，植被的丰富，但又不至于繁茂到像南部地区那样的程度，以及媒介中轮廓的确定性和色彩的美丽都无一例外地变得清晰可见。于是，自然的享受在这里就是纯粹的远离一切需求的艺术享受。此外，对比的观念与之四处伴生，而对比本身变得哀婉或具讽刺意味。当然，这种情况也只是针对我们而言的。霍拉兹眼里的提布尔就比我们眼里的提沃利要现代一些。这一点可以从他的诗作《远离工作的快乐》中得到证明。不过，倘若我们希望自己成为雅典和罗马的居民，那也只能是自欺欺人。我们眼中的古代必须、也只能处在那遥远的过去并同所有的平

庸隔绝开来。我和一个朋友极不赞成对待这些遗迹的作法：只要有人挖掘某个过去的遗址，我们就十分生气；那充其量只能是以牺牲想象力的代价来获得丰富的学识。我自己只知道还有两个同样可怕的东西：如果人们打算扩建罗马的康帕格里亚并使罗马成为一座不再有人佩刀上街的所谓文明之都的话。假使那七十二个红衣主教都阻止不了这么一个正统的教皇的到来，我就从这里搬走。只有当罗马城内为一种十分神圣的无序、罗马周围为一片十分美妙的旷野时，这些冥府才会继续原地不动，而它们之中任何一个的价值都要高于那全部的世族。”

孟　斯①

然而，如果不是幸运之神马上引导他和孟斯相识的话，温克尔曼要想在那古代残余物的广阔领域内发现那最珍贵的、最值得他去观察的对象，恐怕还需探索很长的时间。将自身的天才用于古老，尤其是美丽的艺术作品之上的后者随即把那值得我们注意的最为优秀的东西介绍给他的朋友。后者在这里认识了形式的美及其处理方法并且立刻感到鼓舞，开始撰写《希腊艺术家的品味》一文。

艺术作品不仅产生于不同的艺术家之手，而且来源于不同的时代，必须对地点、时代、个人业绩同时进行整体的考察，如果不这样做，对艺术作品的注意力便不会持久，因此，温克尔曼也凭借自身的睿智发现，这里正是全部艺术认识的轴心所在。他首先紧紧抓住那最高的东西并有意在一篇题为《菲迪亚斯时代的雕塑风格》的文章里对此作出阐述。但他的思想不久便超越

---

① 安东·拉斐尔·孟斯(1728—1779)，曾在德累斯顿和马德里当宫廷画家。

这些细节得到升华，从而萌生了写一部艺术史的念头，并因此如哥伦布转世一般，发现了一个长期以来被预感、被解释和被谈论着的，甚至可以说是一个早就为人们所熟知而又重新失去了的国度。

所有真正而纯洁的教育，不仅其进步受到长时间的阻碍，甚至变得几乎毫无前途可言，人类走到这步田地，始发于罗马人，其次在于北方民族的闯入及其由此而产生的混乱，这种看法始终令人悲伤。

人们可以随意观看一门艺术或科学，所以，那位古代的观察家已经凭借自己正确的直觉发现了一些东西，它们因为随之而来的野蛮和那种从野蛮中自救的野蛮的方式成为并始终是一桩秘密，而且对很多人来讲仍将在相当长的时间里作为一桩秘密存在，这是由于现代较为高级的文化只能缓慢作用于普遍的缘故。

这里所说的并不是技术的东西，人类值得庆幸的是，在使用它的同时而无需过问它的来龙去脉。

我们受古代作者们一些章节的启发取得这样的看法，那里已经流露出对艺术史可能性和必要性的预感乃至暗示。

韦利奥斯·帕特库鲁斯[1] 十分关注所有艺术都有过的类似的上升和下降现象。他作为社交名流尤其重视艺术只能短暂停留于它们可以达到的最高点这一看法。全部的艺术是一个活体[2]，它必然必须，就像其它每一个有机物一样，只在若干个性的身上描绘一种并不明显的起源，一种缓慢的增长，一个自身达到完美的璀灿瞬间，一种梯级的减弱。站在他的立场上看，他还

① 韦利奥斯·帕特库鲁斯(约前19—公元30)，罗马历史学家。

② 原文是希腊文。

没有认识到这一点。所以，他只指出了伦理方面的原因，这些作为协同因素当然不可排除，但却不能令他那伟大的洞察力得到满足，因为他大概感觉到，一种正在这里登场的必然性是不可以由随意的元素组成的。

“每个紧跟时代产物的人都会发现，语法学家、画家和雕塑家同演讲家们的情况是一样的；艺术的杰出性完全包容于最紧密的时间段内。我一直在想，为什么若干相似的、有才华的人们在某个确定的年限内集中并为同样的艺术及其促进走到一起，我以为我还未找到真正的原因。对我而言，在可能的原因中，下述几点是最重要的。效仿滋养天才；时而是艳羡、时而又是倾慕刺激你去模仿，于是，那通过如此巨大的勤奋得到促进的东西很快就上升到了最高处。它难以在完美的状态里停留，而不能前进便只有后退。我们最初就是这样努力跟随我们的前辈的；但后来，当我们因为不能超过或赶上他们而绝望的时候，那股勤奋便和希望一起衰退，既然不能得到，也就无须再去追随，既然已经为别人所有，也就不要再去企求，而要探寻新的事物，我们就这样放弃了那片我们不能闪光的领域，为寻找自己的另外一个奋斗目标而四处奔忙。我认为，不能持之以恒才是创造完美作品的最大障碍。”

昆体良① 就古代艺术史有过一段高度概括性的论述，作为这一专业领域内一个重要的里程碑，也值得我们重视。

同样，在与罗马的艺术爱好者们进行交谈的过程中，昆体良很可能已经注意到了希腊造型艺术家同罗马演说家在性格上的一种明显的相似，并为此从鉴赏家及艺术之友那里获得了更加详细的了解，以至于他在采用比喻的方式铺陈的时候，每次都由

① 昆体良（约 35—96），罗马的修辞学家与教师。

于艺术性与时代性发生重叠而必定要无意识或不情愿地对一段艺术史本身作出描绘。

……

文献学家

一个人如果能从完全无私的施主那里为自身的继续提高得到资助，是十分幸运的，但并不容易。甚至那些自认为是想要最好之物的人，也只会资助他热爱和了解的，甚至是只会资助对他有用的事物。由此看来，文献目录学的修养来自温克尔曼早年为比劳伯爵、后来又对红衣主教帕西奥内伊所作的贡献。

书籍鉴赏家走到哪里都受欢迎，而在那个收藏奇书异书之风日盛，图书馆业又更加作茧自缚的时代，他就更受欢迎了。一座伟大的德意志图书馆的面貌应和一座伟大的罗马图书馆的相似。它们可以在藏书上相互竞赛。这个德国伯爵的图书管理员是红衣主教的一个理想的家庭助手，并且不久就在那里重新找到了回家的感觉。这些图书馆在当时都算得上真正的珍宝馆，而不像现在，随着科学的迅速进步，人们在对印刷品按照有无用途进行堆积的时候，既必须把它们看作不仅仅只是有用的储藏间，同时又不得不把它们视为无用的旧货室，以至于图书管理员有理由去对科学的进程、著作的有无价值作出比平常多得多的了解，而且，一个德国图书管理员必须具备那些对外国而言已经失落了的知识。

然而，温克尔曼对本职文献工作的忠诚十分短暂，只持续了他为维持普通生活所需要的那么长的一段时间，而且，他随即也对同校勘相关的事物失去兴趣，既不愿意比较手稿，也不愿意搭理那些向他咨询一些问题的德国学者。

但是，他的知识早就对他进行了有益的引导。意大利人，尤其是罗马人的私生活基于一些原因而具有某种神秘的色彩。这种神秘，这种隔离，如果人们愿意的话，也延伸到文献书籍上。甚至有些学者可以为了一部重要的著作悄无声息地献出毕生精力，却不曾愿意或能够同它一起在人前出现。这里比任何一个国家都容易找到学识渊博、但对用笔头或出版的方式抒发内心却无动于衷的男士。不过，温克尔曼发现，他们的大门不久便向他敞开。他首先说起他们中的吉亚科梅利和巴尔达尼，还愉快地提到不断结交的新朋友和他本人日益增长的影响。

红衣主教阿尔巴尼①

有幸成为红衣主教阿尔巴尼的家庭助手对他的促进最大。这位有着重要影响力的富豪从年轻时起就表现出对艺术的强烈热爱并利用最佳的时机使之得到满足，他作为收藏家的幸运简直像是一个奇迹。在以后的那些年里，在致力于建立一个与其收藏匹配并能以此来同那些提前注意到此类珍宝价值的罗马家族比试一番的博物馆的过程中，他获得了极大的快乐，的确，按照古人的方式塞满专门为此而设的空间，正是他的品味和兴趣所在。房子挨着房子，礼堂连着礼堂，大厅通着大厅；庭院和花园里有的是喷泉和方尖石塔，女像柱和浅浮雕，塑像和器皿，与此同时，大小房间、长廊和柜橱里则囊括了各个时代最为奇特的文物。

---

① 阿尔巴尼，红衣主教，一七五九年他把他的宫殿的四间屋子让给温克尔曼，温克尔曼在罗马的最后时期就住在这里。温克尔曼当时的主要任务是为主人红衣主教阿尔巴尼出主意如何收集古代文物以及如何在主人的别墅里陈列收集到的文物。

我们顺便回忆一下古人，他们以完全相同的方法填充了它们的场地。罗马人就是这样把他们的元老院城堡堆得满满的，以至于让每件东西都在这里拥有自己的一席之地显得不大可能。罗马的神道、城市广场、帕拉庭山也是这样挤满了建筑物和纪念碑，如果不是借助出土城市实景，如果不是亲眼目睹其房屋规模犹如房屋模型一般狭小，人们恐怕很难想象得出在这些空间里还能住下那么一大群人。这种看法，甚至也适用于哈德利安别墅，虽然当初建造它的时候有足够空间和财力使之达到规模宏大的程度。

在这样一种过度拥挤的状况下，温克尔曼离开了他那既是主人又是朋友的别墅，也就是使他得到进一步的、最为可喜的成长之地。即使在红衣主教去世多年以后，它仍是世人赏心悦目的去处，直至动荡时期全部饰物被洗劫一空为止[①]。塑像被一座一座地从壁龛和原地抬走，浮雕被一件一件地从墙上挖下，还有数量巨大的收藏被打包运走。由于世事的千变万化，这些珍品只到台伯河便停了下来。时隔不久，物归其主，除了少数的珠宝以外，绝大部分都重新回到了原位。这片艺术乐土的首次悲惨遭遇及其因世事的离奇转折而得到的恢复，温克尔曼都没有能够亲身经历。然而，他却是幸福之人，因为人间的痛苦，还有那不是总能充分弥补它的欢乐，均已对他鞭长莫及了。

机　　遇

不过，在他的人生道路上也有过一些外来的幸运。首先是在罗马对古代遗迹的发掘活跃且进展顺利，其次是爱科兰诺和

① 指一七九六年一月法国人对阿尔巴尼别墅的掠夺。

庞培城因发现的时间较短以及由于嫉妒、有意隐瞒和行动迟缓的缘故一直不为世人所知；他就在这种情况下收获了一颗足以令其心智和职业忙碌的果实。

那种硬把现有认作完结的看法是可悲的。不作任何补充的军械库、长廊和博物馆会造成某种近似坟墓和鬼魂的印象；人们把感观局限在一个如此有限的艺术领域内，习惯于把这些收藏看作整体，而不是通过注入新的内容提醒自己，艺术就跟生活一样，没有完结，是一种处于运动中的无限。

温克尔曼处在这样一种幸运的局面里。土地献出它的宝藏，始终活跃的艺术品交易促使一些古老的产业重见天日，它们经过他的眼前，激发他的兴趣，引起他的评判并增加他的学识。

他与庞大的斯多希① 产业继承人之间的关系使他获益匪浅。他是在收藏家本人死后才结识并按照自己的理解和信念统治这片小小的艺术天地的。当然，在对这批极其珍贵的藏品进行处理时，并不是每个部分都得到同样审慎的对待，尽管它们全都拥有充分的理由被编入目录之中供后来的爱好者和收藏家们愉悦和受益。其中的一些被贱价抛售；但是，为了提高那批优秀的宝石藏品的知名度和销路，温克尔曼和斯多希家族的继承人一道共同完成了一份目录。关于这些收藏品的交易情况以及对它们仓促的、但却充满智性的处理，遗留下来的书信给我们提供了一份奇特的证明。

在这个艺术载体瓦解的过程中，就跟阿尔巴尼的收藏不断增多且愈加包罗万象时的情形一样，我们的朋友显得十分忙碌，而所有经他之手得以收藏或遗散的东西都扩大了他原有的那座

---

① 斯多希(1691—1757)，艺术鉴赏家和艺术收藏家。一七五八年斯多希家族的成员邀请温克尔曼到佛罗伦萨。

精神宝库。

著　述

温克尔曼先前在德累斯顿接近艺术和艺术家并以初学者的面目出现在这一专业领域的时候，已经就是一个很成熟的文史学家了。他对史前时代的观察很有些科学研究的意味。他对古代的感受和认识，就跟对那存在于现在、生命和性格中值得珍视之物一样，哪怕在深受压抑的情况下也是如此。他形成了一种自己的风格。他在自己跨入的这个新的流派里聆听师傅们的教诲，但他在学艺的同时却已出师，他轻松地记下他们所讲的某些知识并立即着手使之物尽其用。

在一个高于德累斯顿的舞台上，在一种更高的、为其敞开了大门的意识里，他始终还是原来的那个他。从孟斯处听来的东西，周围人告诉给他的东西，他都没怎么长时间保留，没怎么让新鲜的果汁发酵、变得清澈，而是如人所说的那样，教学相长，他在草拟和写作中学习。他给我们留下了一些标题，提到一些应当为之著书立传的物件，他的全部尚古生涯就是这样开始的。我们发现他始终在工作，忙于那个瞬间，紧紧抓住它不放，仿佛这一瞬间可以是完整的和令人满足的；同样，他也一再让自己从下一个瞬间获得教诲。这种看法有助于我们评价他的作品。

由于太多繁琐小事的影响，它们摊放在那里，先是作为手稿草草写出，后来才通过印刷为后世固定下来。只要推迟一个月，我们就会拥有一部不同的作品，内容上更正确，形式上更确定，也许是完全不同的东西。这也正是我们对他的早逝深感惋惜之处，因为他若活着，便会再三改写并把他今后的和最新的生活不断补充到他的著述中。

所以，他留给我们的一切是作为有生命的活物为活人、而不是为字面上的死人而写。他的著作同他的书信相连，是一种生活的描绘，是生活本身。同大多数人的生活一样，它们只像是一种准备，而非一件作品。它们促使你去希望、去向往、去预感；当人们想要对它们进行改善的时候就会发现，必须改善的是他们自己；当人们想要对它们进行指摘的时候就会发现，他们倒希望自己，也许站在更高一级的认识之上，受到同样的指摘：因为无论走到哪里，限制都是我们的命运。

哲　学

教养表现在人类工作和活动的所有部分上，它们在文明前进的过程中不仅不是同步繁荣，反而根据个人和环境的有利性，一个部分领先于另一个部分并必然引起一种较为普遍的兴趣，从而在这个支系庞杂的大家庭的各个环节那里造成嫉妒性的不悦，愈是相近的环节，愈是不能相互容忍。

如果马上就有这样或那样一些热心于艺术和科学的人士抱怨说，恰恰是他们的专业不受同时代人的重视，这种悲叹通常是十分空洞的：因为只许有一个能干的大师，他会将注意力吸引到自己身上。拉斐尔只想始终在今天反复出现，而我们原本保证给他过多的荣誉和财富。一位能干的大师可以唤醒乖巧的弟子，而弟子们的工作重又进行着无穷的分枝。

当然，哲学家们自古以来就不仅受到从事与它相近学科的人们，而且受到倾向世俗生活的人们的特别仇恨，造成这种情况的责任也许更多的在于他们的地位而非他们自身。既然哲学就其属性而言是对最普遍、最高级的东西提出要求，那么，它必然认为世俗的东西包含于其中、从属于它并这样对待它们。

而他们这些狂妄的要求也并未遭到强烈的否定,人人反倒认为自己有权参与他们的发现,利用他们的原则,耗尽他们所能达到的一切。他们为了变得普遍而不得不使用一些自己的话语、陌生的组合和奇特的导论,而这些却不能同那些很有尘缘的市民们所处的特殊状况及其眼前的需求恰巧吻合,因此,他们就受到那些虽然刚好找不到但却或许还有可能触及到依据的人们的诽谤。

相反,有人总想对哲学家进行指摘,说他们甚至连自己都不十分清楚何处可以找到通往生活的道路,说他们的绝大多数错误恰恰都出在他们希望实现其信念的地方并因此降低了自身在世人面前的信誉,诸如此类的例子可谓屡见不鲜。

温克尔曼对他同时代的哲学家及其广泛的影响进行了尖锐的指摘;但我以为,人是可以通过归隐本职专业而使自己避免受到任何一种影响的。奇怪的是,温克尔曼没有上莱比锡大学,他在那里本来是可以通过克里斯特① 的指导较为舒服地接受自己的专业深造、而无须去替世上的某个哲学家操心的。

不过,我们来回顾一下近代的事件,我们在我们的生活之路上所能作出的一段评论大概因此而适用于这里:每一个拒绝、反对和鄙视过那一伟大的、通过康德开始的哲学运动的学者都受到了惩罚,或许那些真正的古代研究者们除外,似乎他们研究的特殊性使其得到先于所有旁人的优待。

由于他们只致力于研究世界创造的最好之物,且只在涉及到那个优秀之物的时候才去对不足、亦即比较差的东西进行观察,所以,他们的学识因此而变得如此的渊博,他们的评判因此而变得如此的确切,他们的品位也因此而变得如此的耐久,以至

① 克里斯特(1700—1756),莱比锡大学教授,他专门研究古代文化和艺术史。

于他们在其自身的领域内显得十分完善，直至令人惊奇，甚至令人惊异。

温克尔曼也成功地拥有了这种幸运，当然，在这里，造型艺术和生活本身以其有力的影响帮了他的大忙。

诗　歌

尽管温克尔曼在阅读古代作家时也十分重视诗人，但通过对他的研究工作及生活历程的仔细观察，我们仍然认为，那种对诗歌的真正的好感并不存在，可以说，有些地方甚至流露出一种反感来；他对古老的家喻户晓的路德圣歌的偏爱，以及他那要求在罗马收藏一个这样的歌集真本的热望，大概可以说明他是一个能干而诚实的德国人，却不能恰好证明他就是一位诗歌艺术的爱好者。

看来，史前时代的诗人早先是作为古代语言和文献的凭据、后来则是作为造型艺术的见证引起他的兴趣。所以，当他在对塑像的描绘中，甚至在他后期几乎全部的著作中，以诗人的、而且是以一个能干的、不容忽视的诗人的面目出现的时候，就愈加令人惊异和欣喜了。他用眼睛去察看、用意识去领悟那些不可言状的作品，但他还是感到了那种无法抗拒的、要用语言和文字来把握它们的冲动。那完成了的壮丽，那个形象产生的思想渊源，他的内心在观看过程中涌起的感觉，都应该传达给读者，他审视着自己整个的才能之库，发现自己不得不破除诫律，去抓取那最为有力和最为值得的东西。不管愿意与否，他都必须是诗人，他可能已经想到了这一点。

明　　智

温克尔曼非常看重自己是否在世人面前享有一定的威望，他也十分愿意自己能够取得文学上的荣誉，他想尽办法装璜他的作品并通过某种庄严的风格抬高它们，尽管如此，他却无论如何不会对自身的缺陷视而不见，相反，他会以最快的速度发现它们，这正是他那前进着的、不断把握新事物并对其进行加工的天性所使然。如果他写了一篇更具教科书意味的文章，对关于某座纪念碑的这样或那样的解释、对某个位置的这样或那样的布局与使用，作出了更多的维护和确定，那么，一旦他通过新的数据确信了自己的错误，他就更加重视，并以更快的速度表示乐意通过某种方式使之得到纠正。

如果书稿还在手上，他会进行改写；如果已经付印，修改和补遗随后就到，对所有这些悔改之举，他在朋友面前毫不讳言：因为，真理、爽直、坚强和诚实是其完整本质的基石。

后 期 作 品

一个出色的念头，并不是一下子就能而只是通过实践本身才在他脑海里变得明确起来，他决定完成他的《没有发表的纪念碑》。

人们或许看到，首先吸引他的是那种介绍新事物、用好的方式去解释它们、以十分宏大的规模去拓展它们的内心要求；其次则是他有兴趣借助向读者展示的物品，在这里考查一下曾由他提出来的艺术史理论，因为，他最终形成了这样一个出色的想法：在已经送走的文章里，对已经完成了的那部讨论艺术史的著

作进行默默的修改、澄清、压缩甚至也许是部分的删除。

在意识到早年的过失之后，他用意大利文写了一部应当也在罗马适用的著作，而那些错误非罗马人恐怕是很难向他指出来的。他不仅努力赢取最大的注意力，同时也为自己选择友善的鉴赏家，和他们一道仔细校阅论文，汲取他们认识与评价中的精华，一部将作为遗赠流芳后世的作品就这样诞生了。它不仅仅是用笔写的，它凝结着他的心血和汗水，作为一个贫穷的个人，他的成绩赢得了原本只授予条件优越的出版商和学术权威们的荣誉。

罗马教皇

哪里有大谈罗马而不想起罗马教皇的道理呢？罗马教皇至少间接地给了温克尔曼许多好处！

温克尔曼在罗马停留的绝大部分时间都是贝内蒂克特执政时期。拉姆贝尔提尼是个开朗而愉快的人，他喜欢指挥别人执政胜过亲自出马；因此，温克尔曼所任的各种职务与其说是教皇的明智，倒不如说是他的那些身居高位的朋友们的恩宠，但这些可能都成了他的功劳。

不过，我们有一次发现他以十分重要的方式站在了这位教会首领的面前；他获得了为教皇朗读《没有发表的纪念碑》中一些章节的殊荣，从这一点来看，他也达到了一个作家所能获得的荣誉的顶峰。

性格

在很多人，尤其是在学者们那里，以作出的成绩为主，性格

则很少同时流露，而在温克尔曼那里，情况正好相反，他所创造的一切之所以奇特和值得珍视，主要就是因为他的性格始终同时显露出来。我们已经在本文的开头用古典和异教的、美和友谊的精神的标题探讨了一些普遍性的东西，那么在全文快要结束的时候，那比较特殊的东西恐怕也该在此拥有自己的一席之地了。

温克尔曼完全就是一个对自己和对别人都同样正直的人；随着他的自主感和独立感的增长，他那天生的对真理的热爱就变得愈加深厚，以至于他最终把那种在生活中和文学上习以为常的、对错误出于礼貌的宽容视为犯罪。

这样的一个天性当然能够愉快地回归自我，但我们也在这里发现了那种古代的特性，即他虽然始终在忙于自我，却没有真正地去观察自我。他只想到了自我，但并未对其进行思考，他满脑子里都是他的意图，他感兴趣的是他全部的本质及其本质所覆盖的全部范围，而且他相信他的朋友们也会对此感兴趣。我们因此可以从他的信中看到，上至最高的道德的要求，下至最寻常的肉体的需要，所有的东西均被提及，他甚至表示，同那些重要的事情相比，他更喜欢谈论个人琐事。此外，他一直对自己大惑不解，还时常为他本人的表现感到惊奇，特别是联想到他过去的样子和他已经变成的样子。不管怎样，每个人都完全可以被视作一个多音节的字谜，当他自己只能拼出其中的少数几个音节时，别人已经很容易地猜出整个单词了。

我们也未能在他那里找到什么特殊的原则；他的正确的感觉，他的训练有素的精神，是贯穿其伦理和美学领域的红线。一种自然的宗教图景在他的眼前浮现，然而，那里面的上帝作为美的本源同人几乎毫无关联。在义务和报恩这两方面，温克尔曼表现得很有分寸。

他为自己采取的预防措施是适中的，而且并非什么时候都一样。但他尽最大的努力工作，以使自己老有所养。他的手段是高尚的；在达到目的的途径上，他显得诚实，率直，甚至固执，但也不失聪慧和顽强。他的工作从来没有计划性，总是靠直觉和激情。每一件被发现的物品都给他带来巨大的快乐，错误因此也就在所难免，不过，他在积极进取的过程中又迅疾地认识和收回了它们。在这里，那种古典的资质得到了彻底的证明：出发点的确定性，所要到达的目的地的不确定性，以及过程一旦获得巨大的广度之后所呈现的不完整性和不完善性。

社　交

如果说他由于早年生活方式的影响准备不足，从而在初涉社交圈时感觉有些不适，那么，一种尊严感随即便取代了教养和习俗的位置，他并且很快就学会了举止得体。那种同富贵名流进行交往的兴致，那种得到他们赏识之后的喜悦，随处可见，至于交往的得心应手，恐怕对他而言没有哪里会比罗马更好了。

他甚至注意到，那里的、特别是宗教界的大人物，尽管他们对外十分讲究客套，但对内在家仆们面前，生活上却显得随意和亲密；他唯独未曾注意到，隐藏于这一亲密性背后的可是那种东方式的主仆关系。倘若要求南方各民族像北国之人那样，对其仆佣们保持那种相互间持续紧张的关系，他们恐怕需要一段无限漫长的时间。旅行者们已经注意到，同北方仆人在其诸侯面前的表现以及我们这里下属在其上级面前的表现相比，土耳其奴隶们在其主人面前要显得无拘无束得多；唯有当人们对此作出仔细观察时才会发现，提倡恭敬实际上有利于下属，他们可以以此不断地提醒他们的上司，都欠了他们些什么。

但南国人还是希望有让自己走动的时刻，而这样的时刻会令其环境受益。温克尔曼十分惬意地描绘着诸如此类的场景；它们为他减轻了其余的依附性并培育了他的自由意识，这一意识胆怯地眺望着那副可能对其构成威胁的枷锁。

外　国　人

如果说温克尔曼通过与本地人之间的交往变得十分幸福，那么越是这样，他从外国人那里体验到的痛苦和困难就越多。的确，没有什么比在罗马作个普通的外国人更可怕的了。在任何一个别的地方，旅行者更能够自我探寻，而且也总可以找到一点适合于自己的东西；然而，谁要是不服从罗马，就会令那些真正具有罗马思想的人们深恶痛绝。

有人指责英国人，说他们不论走到哪里都随身带着自己的茶壶，直至拖上爱特纳火山；然而，每个民族不都有把自己的茶壶，甚至在旅行中也用它来煎煮从家里带出的一把把干草药吗？

温克尔曼不止一次地咒骂这些行色匆匆、不看看周围就按照自己狭隘的标准妄加评判的外国人，发誓不再领他们出去参观，但最后还是重又被人鼓动起来。他戏谑自己对教师、授课和说服人的工作的偏爱，因为不管怎样，确有一些好处通过重要人物的地位和功绩重又在现在落到了他的头上。我们在此只提一下封·德绍侯爵、梅克伦堡和布劳恩施魏格的太子以及封·里德泽尔男爵，这位男爵对艺术与古代的感觉方式完全配得上我们的朋友。

世　界

我们看到，温克尔曼一直在不懈地追求敬重和认可；但他希望通过实实在在的东西来达到它们。他完全坚持事物、手段和处理的真实性；所以，他对法国的假象怀有十分巨大的敌意。

他在罗马找到与各国人交往的机会，同样，他也以一种灵活和工作的方式保持这些联系。各科学院及学术团体给予他的荣誉令他心情舒畅，他确实在为此而努力。

不过，对他促进最大的要属那份他费了很多心血默默完成的业绩凭证；我指的是艺术史。它立即就被译为法文，他因此远近闻名。

这样一部著作所作出的贡献也许最好一开始就得到承认：人们意识到它的作用，热烈地接受它的新颖，惊奇于自身突然得到的推动；相反，一帮较为冷漠的子孙后代却用恶心的牙齿来回咀嚼他们的师傅和老师们的作品并提出一些他们根本想不起来的要求，要是他们没有作出诸多的成绩，人们今天对他们的要求还会更多。

温克尔曼就这样蜚声于欧洲各文明之国，那时，罗马人对他十分信任，甚至用不无重要的古董主席一职为他增光添彩。

不　安

然而，撇开那种已经得到承认并为他本人时常称颂的幸福不看，他却始终受到一种不安的折磨，这种不安根植于他的性格深处，甚至呈现出不同的形态。

他早年曾生活贫困，后来又曾靠宫廷的慈悲、靠一些友善之

人的恩赐度日，所以，为了不至于变得依赖或比较依赖，他始终把自己的需求控制在最低的限度上。同时，他也极为努力地依靠自身的力量，为自己的现在和未来创造物质上的保障，为此，他的铜版雕刻的成功出版最终给了他最美好的希望。

正是那种不确定的状态使他习惯了迫于生计的东奔西跑，时而待遇微薄地受雇于红衣主教之家、梵蒂冈和别的什么地方，时而又在发现了其它的前景之时，慷慨放弃现有的位置，同时却仍然不忘继续寻找其它职位并对一些申请洗耳恭听。

住在罗马的人随后很容易产生去世界各地旅游的兴致。他发现自己处于古代世界的中心，而且四周都是些令他这个古代研究者最感兴趣的国家。大希腊国和西西里岛，达尔马提亚，伯罗奔尼撒半岛，爱奥尼亚和埃及，一切仿佛都是为罗马的居民而设，并不时地在像温克尔曼这样天生喜爱观瞻的人身上激起一种难以言状的、且通过众多外国人的影响变得更加强烈的渴望。这些人利用过境的时机，一会儿理智、一会儿漫无目的地动身前往那些国家游玩，一会儿又返回来不知疲倦地描述和展示远方的神奇。

我们的温克尔曼也想这样到处走走，部分通过自己的力量，部分通过陪同诸如此类的旅行者，他们多少还是懂得珍惜一个见多识广、才华横溢的旅伴的。

这种内在的不安和不悦的另外一个原因给他的心灵带来了荣誉：这就是那种对不在眼前的朋友们所怀有的不可抗拒的思念。这个平素极为依赖眼前的大丈夫似乎把自己的渴望全都集中于此了。他们在他的脑海里浮现，他通过写信和他们交谈，他渴望同他们拥抱，并恨不得借助魔法重复当年共同度过的时光。

和约的签订使得这些特别指向北方的愿望重新活跃起来。向伟大的、早年就曾赞赏过他的求职申请的国王作自我介绍是

他的骄傲；同封·德绍侯爵重逢，其高贵平静的天性被他视作上帝对人间的赐与，向封·布劳恩施魏格公爵表示崇敬，其伟大的性格得到他的赞赏，亲自颂扬为科学不遗余力的大臣封·明希豪森并钦佩其在格廷根的创造，和他的瑞士朋友们重新欢聚一堂、亲密无间，这些诱惑在他的心灵里、在他的想象力中发出回声，他对这些图景进行了长时间的研究，长时间的玩味，直至最终不幸偶然听从这一欲望并因此走向死亡。

他的全部身心其实已经献给了那种意大利式的状态，任何别的在他看来都是无法容忍的，如果说当年那条穿过蒂罗尔崇山峻岭的去路曾引起过他的兴趣，甚至给过他惊喜，那么，在通向祖国的归途上，他觉得像是被人拖过一个房间的小门，内心十分不安并预感不可能继续赶路了。

去　世

他就这样，在他还能有所希冀的幸福的最高一级上，离开了这个世界。他的祖国盼望他的归来，他的朋友们张开双臂迎接他，一切为他迫切需要的爱的表示，所有令他极为珍视的引起公众关注的证明，都准备待他出现的时候一拥而上。从这个意义上来讲，我们也许可以感到宽慰地称颂他，从人类存在的顶峰上升到极乐世界，一阵短暂的惊恐，一阵稍纵即逝的疼痛，把他从生者那里带走了。老年的衰弱，精神力量的减退，他都不用感受了，虽然他已从另一个意义上预言了那些艺术珍品的四分五裂，但终归没有发生在他眼前，他度过了作为男人的一生并作为一个完整的男人离开了红尘。今天，他在后世的缅怀中享有作为一个永远的能人和强者的优势：因为，他以辞别尘世的凡人形象，飘然漫步于九泉之下，而阿喀琉斯就是这样作为生生不息的

少年永远活在了我们的心里。温克尔曼的早逝对我们也有所裨益。从他长眠的墓穴中冉冉升起的那股充满其活力的气息，不仅给予我们力量，而且还激起我们内心无比强烈的渴望，要用勤勉和爱继续并始终不懈地继续他所开创的事业。

罗 炜 译

附　录

歌德生平和创作年表

1749　8月28日，约翰·沃尔夫冈·歌德生于美因河畔法兰克福，父亲约翰·卡斯帕尔·歌德是皇家顾问，法律博士，母亲卡塔琳娜·伊丽莎白，娘家姓泰克斯托尔。

1750　12月7日，歌德的妹妹科内莉亚诞生。

1752—1755　在幼儿园。

1755　坐落在大鹿沟街的房屋改建。在父亲的监督下，家庭教师开始授课。

11月1日，里斯本地震。歌德的宗教信仰动摇。

1759　1月至1763年2月，法国军队占领法兰克福。法国驻军的托朗伯爵寄驻在歌德家里。

1764　4月3日，德意志神圣罗马帝国皇帝约瑟夫二世加冕。歌德目睹了这一盛典。

1765　10月至1768年8月，在莱比锡大学学习法律。同凯特辛·薛恩科普夫、伯里施、奥塞尔结识。

写《安内特歌集》、《恋人的脾气》。

1768　7月，重病。

8月28日，离开莱比锡。

9月至1770年3月，在法兰克福疗养并康复。

同苏姗娜·卡塔琳娜·封·克莱滕贝格交往。

写《同谋犯》。

1770　4月至1771年8月，在斯特拉斯堡继续读大学。

9月至1771年4月，赫尔德尔在斯特拉斯堡。

10月，初访塞森海姆。同弗里德莉克·布里翁结识。

1771 为布里翁赋诗多首。

8月6日，获法律博士学位。

8月中旬，返回法兰克福。

8月底，以律师身份参加法兰克福陪审法庭。

写《莎士比亚命名日》；把《高特弗里特·封·伯里欣根的历史》改编成戏剧。

1772 1月至2月，同默尔克和达姆施塔特的感伤主义作家团体成员结识。

5月至9月，在韦茨拉尔帝国最高法院实习。同夏绿蒂·布芙相识。

写《论德国的建筑艺术》。为《法兰克福学者报》撰稿。写《流浪人的暴风雨之歌》。

1773 写《普伦德尔斯镇的年市》、《萨图罗斯》、《戏剧协奏曲》、《众神、英雄和维兰德》、《埃尔温和埃尔米拉》、《牧师的信》。

1773—1775 写《原浮士德》、《普罗米修斯》、《穆罕默德》。

1774 7月至8月，同拉瓦特尔和巴泽多夫前往兰河和莱茵河一带旅行。在杜塞尔多夫拜访雅科比兄弟。

12月，同萨克森—魏玛—埃森纳赫王储卡尔·奥古斯特在法兰克福初次会面。

写《少年维特的烦恼》、《克拉维戈》、《克劳迪内·封·维拉·贝拉》、《永世流浪的犹太人》。

1775 4月，同丽莉·薛内曼订婚。

5月至7月，第一次瑞士之行。

9月至10月，卡尔·奥古斯特公爵邀请歌德前往魏玛。

秋天，同丽莉·薛内曼解除婚约。

写《施台拉》、《丽莉之歌》，开始写《哀格蒙特》。

10月30日，离开法兰克福。

11月7日，到达魏玛。

11月，同夏绿蒂·封·施泰因夫人初次相见。

1776 1月至2月，决定长期留在魏玛。

3月至4月，前往莱比锡旅行。

4月，歌德移居伊尔姆草地旁一所带有花园的房子，在那里住到1782年6月。

6月11日，参加魏玛公国的政务活动。被任命为枢密参事。

10月，赫尔德尔到魏玛任教会总监。

11月，歌德着手准备重新开发伊尔美瑙矿。

12月，前往莱比锡和沃尔里茨旅行。

为施泰因夫人写诗。写《兄弟姐妹》、《普罗泽平娜》。

1776 和以后的年代，歌德参加了魏玛宫廷业余戏剧爱好者的演出。

1777 6月8日，歌德妹妹逝世。

9月至10月，在埃森纳赫和瓦尔特堡。

12月，乘马翻越哈尔茨山。

写《莉拉》、《感伤的凯旋》，开始写《维廉·麦斯特的戏剧使命》、《冬游哈尔茨山》。

1778 5月，偕同卡尔·奥古斯特公爵前往柏林和波茨坦旅行。

写《人性的界限》。

1779 1月，歌德接任了战争和公路委员会的领导职务。此后他多次在公国旅行。

2月至3月，写《伊菲革涅亚在陶立斯岛》。

9月，被任命为枢密顾问。

9月至1780年1月，偕同卡尔·奥古斯特公爵第二次前往瑞士旅行。

写《水上精灵之歌》、《耶吕和贝特吕》。

1780 歌德开始研究矿物学。

着手写《托夸多·塔索》。

1781 夏天和随后的年代，歌德参加梯福尔特的魏玛宫廷社交生活。

11月至1782年1月，在魏玛自由绘画学院讲授解剖学。

写《渔妇》、《埃尔佩诺》。

1782 3月至4月、5月，前往图林根各宫廷做外交旅行。

5月25日，歌德父亲逝世。

6月2日，歌德移居在弗劳恩普兰的住宅。

6月3日，歌德接受约瑟夫二世皇帝颁发的贵族证书。

6月11日，歌德被委任主持税务署的工作。

12月至1783年1月，前往德绍和莱比锡旅行。

1783 9月至10月，第二次哈尔茨山之行，前往格廷根和卡塞尔。

写《神性》。

1784 2月24日，歌德开发伊尔美瑙的新矿。

3月，发现人的颚间骨。

8月至9月，偕同卡尔·奥古斯特公爵前往不伦瑞克，第三次哈尔茨山之行，同行者有格奥尔格·梅尔西欧·克劳斯。

写《诙谐、诡计和复仇》、《秘密》。

1785 歌德开始研究植物学。

6月至8月，在卡尔斯巴德。

11月至1786年春，多次前往伊尔美瑙和耶拿。

完成《维廉·麦斯特的戏剧使命》。

1786 7月至8月，在卡尔斯巴德。

9月3日，由卡尔斯巴德秘密前往意大利。

9月28日至10月14日，在威尼斯。

10月29日，抵达罗马。

把《伊菲革涅亚在陶立斯岛》改成韵文体。

1787 2月至6月，前往那不勒斯和西西里岛旅行。

4月，在巴勒摩植物园里，歌德认识到原始植物的规律。

1787 至1788年，完成《哀格蒙特》；计划写《瑙西卡》；写《浮士德》和《托夸多·塔索》。

1788 4月23日，离开罗马。

6月18日，返回魏玛。

6月，辞去伊尔美瑙委员会之外的所有政务工作。在随后的年代多

次接受公国的各种科学和艺术机构的领导工作。

7 月，同克里斯蒂安娜·乌尔皮乌斯结合。

9 月 7 日，在鲁道尔施塔特同席勒初次会面。

写《罗马哀歌》。

1789 9 月至 10 月，前往阿舍斯莱本并在哈尔茨山旅行。

12 月 25 日，歌德的儿子奥古斯特降生。完成《托夸多·塔索》。

1790 3 月至 6 月，前往威尼斯。

4 月，发现头骨与脊椎的进化关系。

7 月至 10 月，前往西里西亚的普鲁士军营，去克拉考和琴斯托霍瓦。

开始研究颜色学。

写《植物变形记》、《威尼斯警句》。

《浮士德·片断》出版。

1791 1 月，受委托领导魏玛的宫廷剧院。

写《大科夫塔》、《光学论文集》。

1792 8 月至 10 月，歌德陪同卡尔·奥古斯特公爵随军征法。

9 月 20 日，瓦尔米炮战。

11 月至 12 月，在杜塞尔多夫拜访弗里德里希·海因里希·雅科比；在明斯特拜访加利岑公爵夫人。

1793 5 月至 7 月，以观察者的身份参加围困美因茨之战。

写《市民将军》、《列那狐》。

1794 7 月底，在耶拿举行的一次自然科学研究协会的会议之后，与席勒交谈原始植物的问题。开始同席勒结交。

7 月至 8 月，偕同卡尔·奥古斯特公爵前往沃尔利茨和德累斯顿。

写《被煽动者》、《德意志逃亡者的谈话》。

1794 和随后的年代，歌德经常在耶拿逗留，同耶拿的教授交往；从事自然科学研究，特别是研究形态变化和颜色学。

1795 7 月至 8 月，在卡尔斯巴德。

写《童话》，开始写《讽刺短诗》。

1796 写《讽刺短诗》，完成《维廉·麦斯特的学习时代》。写《赫尔曼和窦绿台》。翻译《本费诺托·策利尼》的生活史。

1797 8月至11月，第三次瑞士之行。

8月，在法兰克福。歌德最后一次看望他的母亲。

12月，被委任监管魏玛的图书馆和古币室。

写《叙事谣曲》。重新着手写《浮士德》。

1798 3月，在魏玛附近的上罗斯拉购进一座庄园。

10月12日，改建后的魏玛宫廷剧院揭幕，演出席勒的《华伦斯坦的营盘》。

出版期刊《雅典神殿大门》(直至1800年)。

1799 9月，魏玛艺术之友举办的第一次艺术展览。

12月，席勒由耶拿移居魏玛。

写《阿喀琉斯》。开始写《私生女》。翻译伏尔泰的《穆罕默德》。

1800 4月至5月，偕同卡尔·奥古斯特前往莱比锡和德绍。

写《浮士德》第二部中的《海伦悲剧》。翻译伏尔泰的《坦克雷特》。

写《帕莱奥弗罗和内奥特佩》。

1801 1月，患颜面丹毒。

6月至8月，前往彼尔蒙特、格廷根和卡塞尔旅行。

1802 1月至6月，经常在耶拿逗留。

2月，策尔特初访魏玛。

6月26日，劳赫施泰特的新剧院揭幕；夏季，歌德多次在该地停留。

1803 5月，前往劳赫施泰特，哈雷，梅泽堡，瑙姆堡。

9月，里默尔成为歌德之子的家庭教师。

11月，歌德被委任为耶拿大学自然学院的监督。

完成《私生女》。

1804 8月至9月，在劳赫施泰特和哈雷。

9月13日，被任命为高级枢密顾问。

写《温克尔曼和他的世纪》。

1805 1月至2月，肾绞痛病几次严重地发作。

5月9日，席勒逝世。

7月至9月，多次重访劳赫施泰特。

8月，前往马格德堡和哈尔伯施塔特。

写《席勒大钟歌跋》

1806 4月13日，完成《浮士德》第一部。

6月至8月，在卡尔斯巴德。

10月14日，耶拿战役，魏玛被法军占领。

10月19日，与克里斯蒂安娜·乌尔皮乌斯举行婚礼。

写《动物变形记》。

1807 4月10日，公爵的母亲安娜·阿玛利亚女公爵逝世。

5月至9月，在卡尔斯巴德。

11月至12月，拜访耶拿的弗罗姆曼。同明馨·赫茨利布结识。

写《十四行诗》，开始写《维廉·麦斯特的漫游时代》。

1808 5月至9月，在卡尔斯巴德和弗兰岑斯巴德。

9月13日，歌德母亲逝世。

10月2日，在埃尔富特同拿破仑交谈，

10月6日和10日在魏玛再次交谈。

写《潘多拉》。

1809 写《亲和力》。继续写《颜色学》。

1810 5月至9月，在卡尔斯巴德、特普利采、德累斯顿。

《颜色学》脱稿。写《菲利普·哈克特》。

《歌德著作》(十三卷本)出版(从1806年开始)。

1811 5月至6月，同克里斯安娜和里默尔在卡尔斯巴德。

写《诗与真》第一部。

1812 5月至9月，在卡尔斯巴德和特普利采。

同路德维希·万·贝多芬和奥地利的皇后玛丽亚·卢道维卡会面。

写《诗与真》第二部。

1813 1月20日，维兰德逝世。

4月至8月，在特普利采。

10月16至19日，莱比锡战役。

写《诗与真》第三部。

1814 5月至6月，在魏玛附近的贝尔卡温泉。

7月至10月，前往莱茵和美因一带旅行。同玛丽安娜·封·维勒美尔会面。在海德堡访问布瓦斯雷兄弟。

8月16日，参加宾根的圣·罗胡斯节。

写《西东诗集》。

1815 2月，通过维也纳会议，萨克森—魏玛—埃森纳赫成为大公国。

5月至10月，第二次到莱茵和美因一带旅行。

7月底，同施泰因男爵从拿骚前往科隆。

9月16日，在海德堡最后一次同玛丽安娜·维勒美尔会面。

12月12日，任魏玛和耶拿科学和艺术机构最高监督，大公国所有的文化部门全归歌德领导。任国务部长。

写《西东诗集》、《温和的讽刺短诗》。

1816 6月6日，克里斯蒂安娜逝世。

7月至9月，在泰恩斯台特温泉。

写《西东诗集》、《意大利游记》(第一部和第二部)。

出版杂志《论艺术和古代》(直到1832年)。

1817 3月至8月，11月至12月，经常在耶拿。

4月13日，辞去宫廷剧院领导职务。

6月17日，奥古斯特·歌德和奥蒂莉·封·波格维施结婚。

10月，歌德被委托负责合并耶拿的所有图书馆的工作。

写《原语》、《奥尔菲斯》、《我研究植物学的历史》。

出版《谈自然科学，兼谈形态变化学》杂志(直到1824年)。

1818 4月9日，歌德的孙子瓦尔特降生。

7月至9月，在卡尔斯巴德。

1819 8月至9月，在卡尔斯巴德。

完成《西东诗集》。出版二十卷本《歌德著作集》(自1815年开始)。

1820 4月至5月，在卡尔斯巴德。

夏天至秋天，在耶拿。

9 月 18 日，歌德的孙子沃尔夫冈降生。

写《维廉·麦斯特的漫游时代》、《温和的讽刺短诗》。

1821 7 月至 9 月，在马里恩巴德和埃格尔。

初次同乌尔里克·莱维佐夫相遇。

1822 6 月至 8 月，在马里恩巴德和埃格尔。

完成《随军征法记》。

1823 2 月至 3 月，患心囊炎。

6 月 10 日，爱克曼初次拜访歌德。

7 月至 9 月，在马里恩巴德、埃格尔和卡尔斯巴德。

写《玛里巴德哀歌》。

11 月，患重病——痉挛性咳嗽。

1824 准备出版《与席勒的通信集》。

1825 2 月，重新着手写《浮士德》(第二部)。

3 月 21 日，魏玛剧院被焚。

11 月 7 日，庆祝歌德抵达魏玛五十周年。

1826 完成《浮士德》中的"海伦悲剧"。

写《中篇小说》。

1827 1 月 6 日，夏绿蒂·封·施泰因逝世。

10 月 29 日，歌德的孙女阿尔玛降生。

写《温和的讽刺短诗》。

1828 6 月 14 日，卡尔·奥古斯特大公爵逝世。

7 月至 9 月，歌德隐居道恩堡。

1829 1 月，在不伦瑞克首次上演《浮士德》(第一部)。

完成《维廉·麦斯特的漫游时代》。

写《意大利游记》、《第二次罗马停留》。

1830 2 月 14 日，大公爵夫人路易丝逝世。

11 月 10 日，歌德得到他儿子 10 月 26 日死于罗马的消息，11 月底咯血。

写《诗与真》(第四部)。《歌德全集》出版(四十卷本,修订版;自1827年开始)。《遗文集》(二十卷本),在歌德死后于1832—1842年出版。

1831 7月22日,《浮士德》(第二部)完稿。

8月28日,歌德在伊尔美瑙度过最后一个生日。

1832 3月16日,歌德最后一次患病。

3月22日,歌德逝世。

(表中所列歌德著作的年月,除非另有说明,仅指创作时间)